أورهان باموك

الروائي الساذج والحساس



21.9.2015

ترجمة

ميادة خليل

منشورات الجمل

أورهان باموك

الروائي الساذج والحساس

محاضرات تشارلز إليوت نورتون ـ ٢٠٠٩

ترجمة

ميادة خليل

منشورات الجمل

أورهان باموك: الروائي الساذج والحساس

أورهان باموك: الروائي الساذج والحساس، ترجمة: ميادة خليل

Orhan Pamuk: The Naive and the Sentimental Novelist

(The Charles Eliot Norton Lectures)

الطبعة الأولى ٢٠١٥

تلفون وفاكس: ٣٥٢٣٠٤ ـ ٠١ ـ ٠٠٩٦١

ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣ بيروت ـ لبنان

Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany

www.al-kamel.de

E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

إلى كيران ديساي

مقدمة

«هذا الكتاب هو كلٌ متكامل يضم معظم الأشياء المهمة التي عرفتها وتعلمتها عن الرواية».

أورهان باموك

ماذا يجري في عقلنا عندما نقرأ الروايات؟ كيف نحوّل الكلمات إلى صور ذهنية؟ لماذا نقرأ الروايات؟ من هو القارئ الساذج ومن هو القارئ الحساس؟ ومن جانب آخر، بماذا يفكر الروائي أثناء عملية الكتابة؟ ماذا يعتقد حول القارئ؟ كيف يخطط لروايته؟ كيف يختار محور الرواية، موضوع الرواية، فكرة الرواية وعلى أي أساس؟ ما العلاقة بين المتحف والرواية؟ ما العلاقة بين اللوحة والرواية؟ أيّ أجزاء الرواية حقيقية وأيّها خيالية؟ من هو الروائي الساذج ومن هو الروائي الحساس؟ كل هذه الأسئلة يجيب عليها باموك في هذا الكتاب.

الكتاب يضم محاضرات تشارلز إليوت نورتون التي قدمها باموك في جامعة هارفرد ٢٠٠٩. اعتمدت المحاضرات على التمييز الذي وضعه شيلر بين الشاعر الساذج والحساس في مقاله الشهير «عن الشعر الساذج والحساس» (١٧٩٦ ـ ١٧٩٥)، هدف باموك من اختياره لهذا المقال

هو: «الوصول إلى مفهوم أعمق لمقال شيلر». أو توضيح أفكاره حول الرواية عن طريق مقال شيلر الذي وصفه توماس مان على أنه «أجمل مقال كُتب في اللغة الألمانية».

يتحدث باموك في هذه المحاضرات عن أسلوبه في كتابة الروايات آخذاً بنظر الاعتبار موضوع المحاضرة (أو الفصل في الكتاب) الذي يناقشه، ولكن لا يطرح أفكاره بشكل شخصي، أو بالأحرى، لم يكن هدفه هنا تقديم تجربته الشخصية مع الراوية، بل أراد تقديم أمثلة واقعية من حياته الشخصية كروائي، بالإضافة إلى ما عرفه وقرأه عن روائيين آخرين. يقدم باموك في هذا الكتاب تجربته كقارئ وروائي، ويؤكد أن تجربته كقارئ وروائي مرتبطة ببعضها.

يصف باموك بدقة مشاعر القارئ الساذج والحساس، ويقارنها بتجربة الكتابة ومشاعر الروائي الساذج والحساس. فالقارئ والروائي الساذج هو، حسب تعريف باموك: الذي لا يشغل نفسه بالجوانب الفنية في كتابة وقراءة الرواية. بينما على العكس من ذلك القارئ والروائي الحساس (أو العاطفي، المتأمل): يولي اهتماماً كبيراً للأساليب الروائية والطريقة التي يعمل بها عقل القارئ. لكن، «سيد باموك، هل أنت روائي ساذج أم حساس؟» هذا السؤال تردد كثيراً على باموك بعد إلقائه هذه المحاضرات، وكان جوابه: «الحالة المثالية هي التي يكون فيها الروائي ساذجاً وحساساً في الوقت نفسه». باموك يعتقد أنه يحاول الوصول إلى هذه الحالة، لأنه قد استنتج من خبرته في كتابة الروايات (ثلاثة وخمسين عاماً)، أنه يرسم بموهبته، ويكتب بوعيه، هو ساذج عندما يرسم، وحساس عندما يكتب.

«خلط الواقع مع الخيال» أحد أهم الأسباب التي تجعلنا نقرأ الروايات. ومع ذلك، الهدف من قراءة الرواية يختلف من قارئ إلى آخر، فكل قارئ يتخيّل صورةُ الخاصة عن الرواية. ويعتقد غالباً، وخاصة بالنسبة للقارئ الساذج، أن بطل الرواية هو الكاتب نفسه، أو أن الكاتب قد ذكر تجاربه وآراءه الشخصية في الرواية، المتعة في اكتشاف الخيال والصدق في أحداث الرواية، متعة يشترك بها القرّاء ومحبي الأفلام. وقد تعرض باموك نفسه لهذا الخلط بين شخصيته الحقيقية وشخصية بطل روايته «متحف البراءة» كمال. كثيرون ظنوا أن كمال هو باموك.

قارن باموك أيضاً ووضح عناصر مشتركة بين الرسم ومشاهد وتفاصيل الرواية، بين السينما وخيال القارئ، بين القارئ وزائر المتحف، وبين المتحف والرواية. ووصف بشكل بسيط فكرة الزمان والمكان الفيزيائي والروائي، الشخصيات الروائية، الحبكة، الكلمات، الصور والأشياء، والمحور الذي خصص له باموك فصلاً كاملاً وتوسّع في توضيح أهميته، وكيفية صياغة الروائي (الساذج والحساس) لمحور روايته، وكيف يتغيّر هذا المحور باستمرار مع فصول الرواية. استشهد باموك بأمثلة كثيرة من روايات عالمية معروفة، خاصة رواية «آنا كارنينا» التي يعتبرها باموك: «أعظم رواية كتبت على الإطلاق».

باموك يقدم في هذه المحاضرات نظريات ومصطلحات سردية بشكل سهل وذكي، مدعمة بأمثلة واقعية وروائية، تمنح كل مهتم بالرواية (القارئ أو الكاتب) كل المعلومات التي يرغب في معرفتها عن هذا العالم الجميل. والأهم من ذلك، بالطبع، كيفية تقديم هذه

المعلومات. نجح باموك كمدرس تماماً مثلما نجح كروائي. أسلوبه في كتابة الرواية لم يتخلَّ عنه وهو يقدم محاضراته بتمكن فريد. بحيث لا يمكن أن تجد في أي فصل من فصول الكتاب (وبالتالي المحاضرات) أي خروج عن محور الفصل ولو بعبارة واحدة.

قراءة هذا الكتاب (لعدة مرات) كان متعة حقيقية بالنسبة لي، ورحلة في زمان ومكان الرواية وعالم الروائيين الغامض أحياناً أو المبالغ فيه أحياناً أخرى. اكتسبت من خلال هذا الكتاب معلومات كثيرة جداً عن روائيين، ثقافات، تاريخ الرواية وتطورها وتأثيرها الأجتماعي، الدور الذي لعبته الرواية منذ ظهورها، المصطلحات السردية، ما هي الرواية العظيمة، ومن هو الروائي العظيم، وأخيراً، من هو الروائي الساذج، ومن هو الروائي الحساس. تعلمت الكثير من دروس باموك، واكتفيت بهذا الكتاب ليكون «موسوعة» ومرجعاً أعود إليه دائماً لأكتشف أشياء جديدة. ترجمتي لهذا الكتاب كانت متعة تضاهي متعتي قراءته. ومعرفة تضاف لي في كيفية التعامل مع النص وقراءته وترجمته بشكل أفضل.

كنت أسمع صوت باموك يقرأ لي الكتاب باللغة العربية بصوته المتزن الهادئ ـ تماماً مثل قارئ ساذج يندمج مع الرواية، مشاهدها وأبطالها، ويعتقد في النهاية أن الرواية كتبت من أجله هو، وأن الكاتب يهمس له الرواية في أذنه، أو أنه هو من كتب الرواية بالفعل ـ كان يلقنني الكتاب جملة بعد جملة كمدرس محترف ومتمكن من أدواته، وقبل كل شيء، كروائي بارع. كنت أحوّل عباراته إلى صور «باللغة العربية» تماماً مثل قارئة حساسة.

ميادة خليل

١ ـ كيف تعمل عقولنا عندما نقرأ رواية؟

الروايات حياة ثانية. مثل الأحلام التي تحدث عنها الشاعر الفرنسي جيرارد نيرفال، تكشف لنا الروايات الألوان والتعقيدات في حياتنا وهي مليئة بالناس، الوجوه والأشياء التي نشعر بأننا نعرفها من قبل. تماماً كما يحدث في الأحلام، عندما نقرأ الروايات نتأثر أحياناً بقوة الطبيعة الخارقة للأشياء التي تصادفنا والتي تجعلنا ننسى أين نحن ونتصور أنفسنا في وسط الأحداث الخيالية والشخصيات التي نشهدها. في مثل هذه اللحظات، نشعر بأن عالم الرواية الذي نلتقي ونستمتع به هو أكثر واقعية من الواقع نفسه. هذه الحياة الثانية تظهر بالنسبة لنا أكثر واقعية من الواقع، غالباً ما يعني هذا أننا نستعيض بالروايات عن الواقع، أو على الأقل نحن نخلط بين الروايات والواقع. ولكننا لا نتذمر من هذا الوهم، هذه السذاجة. في المقابل، تماماً كما يحدث في بعض الأحلام، نحن نريد للرواية التي نقرأها أن تستمر ونأمل بأن هذه الحياة الثانية تظل تستحضر فينا مشاعر متناغمة مع الواقع والحقيقة. بصرف النظر عن وعينا من الدور الذي يلعبه الخيال في الرواية، إلا أننا ننزعج إذا فشلت الرواية في تعزيز تصورنا بأنها حياة حقيقية بالفعل.

نحن نحلم ونفترض حقيقة هذه الأحلام، وهذا هو تعريف

الأحلام. وكذلك نحن نقرأ الروايات ونفترض أنها حقيقية ـ لكن في مكان ما في عقلنا نحن نعرف جيداً أن افتراضنا خاطئ. هذه المفارقة تنبع من طبيعة الرواية. دعنا نبدأ بالتأكيد على أن الإبداع الروائي يعتمد على قدرتنا في تصديق حالات متناقضة في وقت واحد.

أقرأ الروايات منذ أربعين عاماً. وأعلم أن هناك الكثير من المواقف التي يمكننا اتخاذها بالنسبة للرواية، هناك طرق كثيرة نلزم أنفسنا وعقولنا بها، نتعامل معها بجدية أو ببساطة. وبنفس الطريقة تماماً، تعلمت بواسطة التجربة أن هناك طرقاً كثيرة لقراءة الرواية. نقرأ أحياناً بمنطقية، أحياناً بأعيننا، أحياناً بمخيلتنا، أحياناً بجزء صغير من عقلنا، أحياناً بالطريقة التي نريدها، أحياناً بالطريقة التي يريدها الكتاب، وأحياناً نقرأ بكل خلية من كياننا. خلال فترة معينة من شبابي سخّرت نفسي تماماً لقراءة الرواية، كنت أقرأ الروايات باهتمام ـ وحتى أني كنت أقرأ وأنا مبتهج. خلال تلك السنوات، من عمر الثامنة عشرة إلى عمر الثلاثين (من ١٩٧٠ إلى ١٩٨٢)، أردت وصف ما يحدث في رأسي ونفسي، الطريقة التي يصور بها الرسام بدقة ووضوح مشهد حي، ومعقد، وحيوي مليء بجبال، سهول، صخور، غابات وأنهار.

ماذا يجري في عقولنا، في أرواحنا، عندما نقرأ رواية؟ كيف تختلف هذه الأحاسيس الداخلية عن ما نشعر به عندما نشاهد فيلم، أو ننظر إلى لوحة، أو نصغي إلى الشعر، حتى لو كان شعراً ملحمياً؟ من وقت لآخر، تمنحنا الرواية نفس المتعة التي تمنحها لنا السيرة، الفلم، الشعر، اللوحة أو الحكاية. في الحقيقة، أن التأثير الفريد لهذا الفن يختلف جوهرياً عن الأنواع الأدبية الأخرى، الفلم وفن الرسم. أستطيع

أن أُظهر هذا الاختلاف من خلال الحديث عن أشياء استخدمها وأوقظ الصور المعقدة بداخلي عندما كنت أقرأ بحماسة الروايات في شبابي.

مثل زائر المتحف الذي يرغب بالدرجة الأولى وقبل كل شيء الترفيه عن حاسة البصر وهو يتأمل لوحة، أُفضّل الصراع، التأثير، والثراء في المشهد. أستمتع كثيراً بشعور مراقبة الحياة الخاصة لشخص ما في الخفاء واكتشاف الزوايا المظلمة لعموم المشهد. ولكني لا أريد أن أترك عندك انطباع بأن الصورة التي قبضت عليها في داخلي كانت دائماً مضطربة. عندما كنت أقرأ الروايات في شبابي، يظهر أحياناً مشهد هادئ وعميق في داخلي. وأحياناً أخرى تنطفئ الأضواء، الأسود والأبيض يبدوان أكثر وضوحاً ومن ثم ينفصلان عن بعضهما، وتتحرك الظلال. أحياناً يدهشني الشعور بأن كل العالم كان مصنوعاً من ضوء مختلف تماماً. وأحياناً ينتشر الغسق ويغطي كل شيء، الكون كله يصبح عاطفة فردية وأسلوب فردي، وأرغب في فهم متعتي بذلك وأشعر بأني كنت أقرأ الكتاب من أجل هذا الجو الخاص. وبينما كنت أذوب في عالم الرواية تدريجياً، أدرك بأن صور الأحداث التي فعلتها قبل فتح صفحات الرواية، وأنا أجلس في بيت عائلتي القديم في حي بشيكتاش في إسطنبول ـ كأس الماء الذي شربته، الحديث الذي جرى بيني وبين أمي، الأفكار التي دارت في رأسي، الإستياء الطفيف الذي كتمته ـ تتلاشى ببطء.

أشعر بأن الكرسي البرتقالي الذي كنت أجلس عليه، رائحة التبغ الكريهة في منفضة السجائر إلى جانبي، السجادة على الأرض، الأطفال وهم يلعبون كرة القدم في الشارع ويصرخون إلى بعضهم البعض،

صفّارات العبّارات من بعيد تهرب من عقلي، وعالم جديد يكشف نفسه، كلمة كلمة، جملة جملة، أمامي. بينما أقرأ صفحة بعد صفحة، يتبلور هذا العالم الجديد أكثر فأكثر، ويصبح أكثر وضوحاً، تماماً مثل الرسومات التي تظهر ببطئ عندما يُصب الكاشف عليها، والخطوط، الظلال، الأحداث والشخصيات يدخلون حيز التركيز. أثناء لحظات الدخول تلك إلى عالم الرواية، كل شيء يُعطل دخولي، ويؤخر ذاكرتي وتصوري للشخصيات، الأحداث والمواضيع سوف يضايقني ويزعجني. كنت قد نسيت درجة القرابة لقريب بعيد بالنسبة للبطل الحقيقي، المكان الغامض للدُرج الذي فيه المسدس، أو الحوار الذي فهمت أنه يحمل معنى مزدوجاً لكن المعنى الثاني لا أستطيع فك رموزه ـ كل تلك الأشياء تزعجني جداً. وبينما عيناي تدقق في الكلمات بنفاد صبر، كنت أتمنى، بمزيج من اللهفة والمتعة، أن كل شيء يأخذ مكانه الصحيح فوراً. في مثل تلك اللحظات، كل أبواب إدراكي تُشرَع على مصراعيها، مثل مشاعر حيوان خجول أطلقوه في بيئة غريبة تماماً عنه، وعقلي يبدأ العمل بسرعة أكبر، أكون تقريباً في حالة من الذعر. عندما أضع كامل تركيزي على تفاصيل الرواية التي أمسكها بيدي، لكي أتوافق مع العالم الذي دخلت فيه، أبذل قصارى جهدي لتصور الكلمات في مخيّلتي وتصور كل شيء وُصف في الكتاب.

بعد مرور بعض الوقت، يُسفر هذا الجهد والتعب المضني عن النتائج، والمشهد الواسع الذي أود مشاهدته سوف يُفتح أمامي، مثل قارة عظيمة تظهر بكل حيويتها بعد أن ينجلي الضباب. عندها يمكنني أن أرى الأشياء التي تتحدث عنها الرواية، مثل شخص يحدق ببساطة من النافذة ليرى المشهد. قراءة وصف تولستوي في «الحرب والسلام»

للطريقة التي راقب فيها بيريه معركة بورودينو من قمة التل، يعتبر هذا الوصف بالنسبة لي مثل نموذج لقراءة الرواية. الكثير من التفاصيل التي نشعر بها في الرواية تحاك بدقة وتجهز لنا، ونشعر بحاجة إلى أمتلاك مساحة في ذاكرتنا أثناء القراءة، تبدو كل التفاصيل في هذا المشهد كما لو أنها في لوحة. تراود القارئ فكرة أنه غير موجود بين كلمات الرواية ولكنه يقف أمام لوحة لمنظر طبيعي. هنا تكمن الصعوبة، في اهتمام الكاتب بالتفاصيل البصرية، وقدرة القارئ على تحويل الكلمات إلى مشهد طبيعي كبير عن طريق التخيّل. إلى جانب ذلك أيضاً نحن لا نقرأ الرواية التي تقع أحداثها الفعلية في مشاهد واسعة، في ساحات المعركة أو في الطبيعة، لكن الروايات التي تقع أحداثها في الغرف، في أجواء داخلية قمعية ـ «المسخ» لكافكا مثال جيد على ذلك ـ ونقرأ مثل هذا النوع من القصص تماماً كما لو أننا ننظر إلى لوحة، ومن خلال تحويلها في مخيلتنا إلى لوحة، نعوّد أنفسنا على أجواء المشهد، نسمح لأنفسنا بالتأثر به، وفي الحقيقة نحن نبحث عنه باستمرار.

اسمحوا لي أن أقدم لكم مثالاً آخر، ومن جديد تولستوي، حيث يتعامل المشهد مع فعل التحديق عبر النافذة ويوضّح كيف يمكن للمرء دخول أرض الرواية أثناء القراءة. المشهد من أعظم رواية كُتبت على الإطلاق، «آنا كارنينا». آنا ألتقت عن طريق الصدفة بفرونسكي في موسكو. في طريق عودتها في قطار سانت بطرسبرغ ليلاً، مسرورة لأنها سترى ابنها وزوجها في اليوم التالي. (المقطع مأخوذ من أصدار دار القلم ـ بيروت):

«آنا أخرجت من حقيبتها كتاباً باللغة الإنكليزية وقاطعاً للورق، ثم

طلبت من خادمتها أن تنير المصباح وتعلقه وراء ظهرها. ولم تستطع في أول الأمر أن تسترسل في القراءة، فقد كانت الضجة واللغط شديدين لدرجة تعذر معها على آنا أن تركز أفكارها في المعاني. وأنساب القطار في سيره السريع فاستحوذ على انتباهها ندف الثلج المتلاطم بزجاج النافذة، وأنصتت أخيراً لما كان يقال عن العاصفة الثلجية الهوجاء التى تزأر غضبى في الخارج.

ومضى الوقت وآنا لا تقرأ، والأسباب التي تبعد بينها وبين الكتاب واحدة لا تتبدل. وعزمت في النهاية على ما عجزت عنه طويلاً، فأقبلت على الكتاب تتصفحه ففهمت كلامه، ولكنها كانت تطالع كارهة. فهي حينما قرأت أن بطلة القصة كانت تُمَرض رجلاً سقيماً، ودت لو كانت تتحرك بهدوء في غرفة رجل برحت به العلة، وهي حينما تقرأ عن عضو في البرلمان يلقي خطبة مستفيضة، هفت نفسها إلى الإقتداء به في إلقاء الخطبة، وهي حينما قرأت عن غادة أذهلت الناس بجرأتها، خيل إليها إنها في نفسها تلك الحسناء الجسورة. ولكنها لا تفعل شيئاً، ولن تسنح لها فرصة القيام بأي عمل. ولكنها لا تستطيع أن تعمل شئ وبينما يداها الصغيرتان تمسك بقاطع الورق، أجبرت نفسها على الاستمرار في القراءة».

آنا لم تتمكن من القراءة لأنها تفكر بفرونسكي، لأنها تريد أن تعيش. لو أنها تمكنت من التركيز على روايتها، ستتخيل ببساطة السيدة ماري وهي تمتطي فرسها وتتبع قطيع من الكلاب. ستتصور المشهد كما لو أنها تحدق من خلال نافذة القطار وستشعر بنفسها تدخل هذا المشهد الذي تلاحظه من الخارج ببطء.

معظم الروائيين يشعرون بأن قراءة الصفحات الأولى من الرواية يشبه دخول لوحة منظر طبيعي. دعونا نتذكر كيف بدأ ستندال «الأحمر والأسود». في البداية نرى بلدة فريرس من بعيد، نرى التل الذي تقع عليه، البيوت البيض ذات السقوف المدببة المصنوعة من القرميد الأحمر، صفوف من أشجار الكستناء المُزهِرة، وأطلال حصن البلدة. نهر الدوبس يجري تحته. ثم نلاحظ الطواحين والمصانع التي تنتج الأقمشة الملونة.

في الصفحة التالية سوف نتعرف على العمدة، أحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية، وسنحدد ملامحه. المتعة الحقيقية في قراءة الرواية تبدأ من قابلية رؤية العالم ليس من الخارج، ولكن من خلال عيون الشخصيات التي تستوطن ذلك العالم. عندما نقرأ رواية، فإننا نتأرجح بين المشاهد الطويلة واللحظات الخاطفة، بين الأفكار العامة والأحداث الخاصة، بسرعة لا يمنحها لنا أي نوع أدبي آخر. وبينما نحدق من بعيد إلى لوحة المشهد، نجد أنفسنا فجأة وسط أفكار شخص ما في المشهد والفروق البسيطة في المزاج الشخصي. يشبه ذلك الطريقة التي نشاهد بها جسماً بشرياً صغيراً صوّر مقابل صخور، أنهار وأشجار مورقة في لوحات المناظر الطبيعية الصينية: نحن نُركّز على ذلك الجسم، ومن ثم نحاول أن نتخيّل المشهد الذي يحيط به من خلال عينيه (اللوحات الصينية صُممت لكي تُقرأ بهذا الأسلوب). وبالتالي ندرك أن المشهد قد تم تركيبه ليعكس أفكار، عواطف وتصورات الجسم في داخله. وبطريقة مماثلة، عندما نشعر بأن المشهد داخل الرواية هو امتداد، جزء من الحالة النفسية لشخصيات الرواية، ندرك بأننا اندمجنا مع هذه الشخصيات بانتقال سلس. قراءة الرواية تعني هذا، بينما نحتفظ بالسياق

العام في الذاكرة، نتبع أفكار وأفعال الشخصيات واحدة تلو الأخرى وننسب المعنى لهم داخل المشهد العام. نحن الآن داخل المشهد الذي كنا نحدق فيه من الخارج منذ فترة قصيرة: بالإضافة إلى رؤية الجبال في عقلنا، نشعر ببرودة النهر ونشم رائحة الغابة، نتحدث إلى أبطال الرواية ونشق طريقنا بعمق أكبر في عالم الرواية. لغة الرواية تساعدنا على دمج هذه العناصر البعيدة والمتميزة، ونرى وجوه وأفكار الشخصيات

كلاهما كجزء من رؤية فردية.

عقولنا تعمل بكل نشاط كلما تعمقنا أكثر في الرواية، لكن ليس مثل عقل آنا وهي تجلس في قطار سانت بطرسبرغ الصاخب المغطى بالثلج. نتأرجح باستمرار بين المشهد، الأشجار، الشخصيات، أفكار الشخصيات والأشياء التي يُلامسونها ـ من الأشياء إلى الذكريات التي يستحضرونها، إلى شخصيات أخرى، ومن ثم إلى أفكار عامة. عقلنا وإدراكنا يعملان باهتمام مع سرعة وتركيز، وينفذان العديد من العمليات في نفس الوقت، لكن أغلبنا لم يعد يدرك حتى بأننا ننفذ كل هذه العمليات. تماماً مثل شخص يقود السيارة، يدفع بدون وعي كل أزرار التشغيل، يضغط برجله على الدواسات، يدير بكل دقة السيارة تبعاً للعديد من القواعد، يقرأ إشارة المرور ويفسرها، ويراقب حركة المرور بينما يقود السيارة.

هذا التشابه مع سائق السيارة لا ينطبق على القارئ فحسب، ولكن على الروائي أيضاً. بعض الروائيين لا يدركون الأساليب التي يستخدمونها، هم يكتبون بعفوية، كأنهم يقومون بعمل طبيعي تماماً، بلا

وعي للعمليات والحسابات التي ينفذونها في رأسهم وإلى حقيقة أنهم يستخدمون العتلات، الفرامل، والأزرار التي زودهم بها الأسلوب الروائي. دعونا نستخدم كلمة «ساذج» لوصف هذا النوع من الإحساس، هذا النوع من الروائيين وقرّاء الرواية ـ أولئك الذين لا يشغلون أنفسهم بالجوانب الفنية لكتابة وقراءة الرواية. ودعونا نستخدم كلمة «حساس» لوصف الإحساس المعاكس تماماً: بكلام آخر، القرّاء والكُتّاب المفتونون بتصنع النص وعجزه في تحقيق الواقع، والذين يولون اهتماماً كبيراً للأساليب التي يستخدمونها في كتابة الروايات والطريقة التي تعمل بها عقولنا عندما نقرأ. أن تكون روائياً هو الإبداع في أن تكون ساذجاً وحساساً في الوقت نفسه.

أو يكون ساذج و«حساس». فريدريش شيلر كان أول من أفترض مثل هذا الفرق، وكان ذلك في مقاله «عن الشعر الساذج والحساس» (١٧٩٥ ـ ١٧٩٦). الكلمة الألمانية (Sentimentalisch)، التي استخدمها شيلر ليصف شعراء العصر الحديث، العقلانيون، المضطربون، الشعراء الذين فقدوا شخصيتهم الطفولية وسذاجتهم، تختلف قليلاً في المعنى عن كلمة «sentimental» نظيرها في اللغة الإنكليزية. ولكن دعونا لا نتوقف كثيراً عند هذه الكلمة، والتي استعارها شيلر على أي حال من اللغة الإنكليزية، متأثراً برحلة لورانس ستيرن العاطفية بين فرنسا وإيطاليا أو «رحلة عاطفية خلال فرنسا وإيطاليا» (قائمة لأمثلة من العباقرة الساذجين والطفوليين، يذكر شيلر بكل تقدير ستيرن، جنباً إلى جنب مع أسماء أخرى مثل دانتي، شكسبير، ثيرفانتس، غوته وحتى دورر). بالنسبة لنا يكفي أن نلاحظ بأن شيلر استخدم الكلمة sentimentalisch لوصف حالة العقل الذي أنحرف عن بساطة وقوة الطبيعة وأصبح

محصوراً جداً في عواطفه وأفكاره الخاصة. هدفي هنا هو الوصول إلى مفهوم أعمق لمقال شيلر، المقال الذي شُغفت به منذ شبابي، وفي نفس الوقت توضيح أفكاري حول فن الرواية من خلال مقال شيلر (فعلت ذلك دوماً) وللتعبير عنها بدقة (وهذا ما أسعى لفعله الآن).

في هذا المقال المشهور الذي وصفه توماس مان على أنه «أجمل مقال في اللغة الألمانية»، قَسّم شيلر الشعراء إلى مجموعتين: الساذجين والحساسين. الشعراء الساذجين متوحدين مع الطبيعة، في الحقيقة، هم يشبهون الطبيعة ـ هادئة، قاسية وحكيمة. يكتبون قصيدتهم بكل عفوية، وتقريباً بدون تفكير، بدون قلق من أي تبعات فكرية أو أخلاقية لكلماتهم وبدون اهتمام لما قد يقوله الآخرون. بالنسبة لهم ـ وعلى النقيض من الكُتّاب المعاصرين ـ الشعر إحساس أوجدته الطبيعة فيهم على عجل بطريقة عضوية تماماً، وهذا الإحساس لن يتخلى عنهم على الإطلاق. الشعر يأتي بشكل عفوي للشعراء الساذجين، قادم من الكون الذين هم جزء منه. الاعتقاد بأن القصيدة ليست شيئاً مدروساً ووضع بتعمد من قبل الشاعر، تتألف من وزن شعري معين وتتشكل بواسطة المراجعة المستمرة والنقد الذاتي للشاعر، ولكن بالأحرى القصيدة هي شيء ما ينبغي أن يُكتب بدون تأمل وربما تكون قد دوِنت من خلال الطبيعة أو الله، أو أي قوة خارقة أخرى ـ وهذا تصور رومانسي وضعه كولريدج، وهو تابع مخلص للشعراء الألمان الرومانسيين، وكان ذلك واضحاً في مقدمة قصيدته «قوبلاي خان» عام ١٨١٦، حيث بيّن بشكل لا لبس فيه هذا الاعتقاد (كا، بطل روايتي «ثلج»، كتب قصائده متأثراً بكولريدج وشيلر، وبنفس الرؤية الساذجة عن الشعر). في مقال شيلر، الذي يثير فيّ الكثير من الدهشة في كل مرة أقرأه، هناك صفة بين

الصفات المميزة للشاعر الساذج أود الإشارة إليها بشكل خاص لأهميتها: الشاعر الساذج لا يشك بأن كلماته، تعبيره وأبيات قصيدته قد صوّرت المشهد العام، وبأنها سوف تمثله، وبأنها وصفت وكشفت الجملة للعالم بشكل دقيق وتام ـ منذ أن أصبح المعنى ليس مخفياً ولا حتى بعيداً عنه.

من ناحية أخرى، ووفقاً لشيلر، الشاعر الحساس (المتأمل، العاطفي) قلق، وقبل كل شيء: هو غير متأكد ما إذا كانت كلماته سوف تحيط بالواقع، ما إذا كانت كلماته ستحقق الواقع، ما إذا كان تعبيره سيوصل المعنى الذي يريده. هو واعي جداً من القصيدة التي يكتبها، ومن الطرق والأساليب التي يستخدمها، ببراعة أثرت في مسعاه. الشاعر الساذج لا يُميّز كثيراً بين فهمه للعالم، والعالم نفسه. لكن الشاعر العاطفي ـ المتأمل المعاصر يشكك في كل شيء يلاحظه، ويشكك حتى في مشاعره. وهو قلق بشأن المبادئ التربوية، الأخلاقية والفكرية عندما يصب تصوراته في قصيدته.

شهرة شيلر وحسب رأيي الخاص، مقاله المثير، شكّلا مصدراً يُغري كل من يريد معرفة العلاقة بين الفن، الرواية والحياة. في شبابي قرأت المقال مرة بعد أخرى، وكنت أفكر في الأمثلة التي أقترحها المقال، طبقات الشعراء الذين تحدث عنهم، والفرق بين الكتابة التلقائية من جهة والكتابة المدروسة والواعية بواسطة العقل من جهة أخرى. عندما أقرأ المقال، فمن الطبيعي أن أفكر بنفسي أيضاً ككاتب رواية وبالمشاعر المختلفة التي تنتابني أثناء كتابة الروايات. وأفكر مجدداً بكل ما شعرت به قبل بضع سنوات أثناء عملي على لوحاتي. منذ السابعة

وحتى سن الثانية والعشرين من عمري كنت أرسم بشكل مستمر وأحلم بأن أكون رساماً في يومٍ ما، لكني بقيت رساماً ساذجاً وهجرت الرسم، ربما بعد أن أصبحت مُدركاً لذلك. في ذلك الوقت، أيضاً، فكرت بما أسماه شيلر «الإحساس الشعري» على أنه فن وأدب بالمعنى العام. هذا ما سأفعله الآن في هذه المناقشات، تماشياً مع روح وتقاليد محاضرات نورتون «Norton Lectures». مقال شيلر الكثيف والمثير سوف يوجهني بينما أفكر في الإبداع الروائي، وذكرني دائماً بشبابي، الذي كان يتأرجح بهدوء بين «الساذج» و«الحساس».

في الحقيقة، هناك نقطة مهمة في مقالِ شيلر وهي أنه لا يتناول فقط الشعر أو الفن والأدب عموماً، ولكنه أصبح نصاً فلسفياً عن أنواع البشر. وعند هذه النقطة، عندما يصل النص إلى ذروته الدرامية والفلسفية، أستمتع بقراءة الأفكار ووجهات النظر الشخصية بين السطور. عندما قال شيلر: «هناك صنفان مختلفان من البشر». كان يريد أيضاً أن يقول، وفقاً للمؤرخين الألمان: «أولئك الساذجون مثل غوته، والحساسون مثلي!» لأن شيلر لا يحسد غوته على موهبته الشعرية فحسب، ولكن يحسده أيضاً على نقائهِ، عفويته، أنانيته، ثقته بنفسه ونزعته الأرستقراطية؛ على الأسلوب الذي يأتيه بدون جهد بأفكارٍ رائعة وعظيمة، يحسده لقدرته على أن يكون نفسه، على بساطته، تواضعه وعبقريته، وعلى عدم إدراكه لكل ذلك، مثل فهم الأطفال تماماً. على النقيض من غوته، كان شيلر أكثر تأملاً وعقلانية، أكثر تعقيداً، ومستغرق تماماً في نشاطه الأدبي، وأكثر وعياً من أدواته الأدبية، مليء بالأسئلة والشكوك نحوها ـ ويشعر بأن هذه الصفات والمميزات كانت أكثر«عصرية».

عندما قرأت مقال شيلر «عن الشعر الساذج والحساس» منذ ثلاثين عاماً، أنا أيضاً ـ تماماً مثل شيلر ممتعض من غوته ـ أتذمر من سذاجة، وطفولية الروائيين الأتراك من الجيل السابق. الروائيون الأتراك كتبوا رواياتهم بسهولة، بدون قلق حول مشاكل الأسلوب والأداء الفني. وأنا ربطت مصطلح «ساذج» (الذي لازلت أستخدمه بمفهومه السلبي) ليس فقط بهم، ولكن بكل الكتّاب في العالم الذين اعتبروا رواية القرن التاسع عشر البلزاكية (نسبة إلى بلزاك) واقعاً طبيعياً لاجدال فيه. الآن، وبعد مغامرتي التي دامت خمسة وثلاثين عاماً في كتابة الرواية، أُحب أن أستمر مع أمثلتي الخاصة، حتى عندما أحاول أقناع نفسي بأني قد وجدت توازناً بين الروائي الساذج والروائي الحساس في داخلي.

فيما مضى، عند مناقشة العالم المصور في الروايات، استخدمت التماثل في المشهد. قلت أن البعض لا يدركون ماذا يحدث لهم عندما يقرؤن الروايات، وشبّهتهم بسائقي السيارات الذين لا يعون الأفعال التي يُنفذونها أثناء قيادتهم السيارة. الروائي الساذج والقارئ الساذج يشبهان الناس الذين يعتقدون بصدق بأنهم يفهمون المشهد والناس الذين يرونهم من النافذة عندما تتحرك السيارة في المشهد. ومنذ أن صدق هذا الصنف من الناس بقوة المشهد الذي يمكنهم أن يرونه من خلال نافذة السيارة، قد يبدأون الحديث عن الناس ويصدرون احكاماً تستفز حسد الروائي الحساس ـ المتأمل. من ناحية أخرى، الروائي الحساس ـ المتأمل سوف يقول بأن المشهد من نافذة السيارة مقيد بأطار، وأن الزجاج الأمامي قذر، وسوف ينسحب إلى الصمت البيكتيني. أو، سوف يفعل مثلي ومثل الكثير من كُتّاب الرواية المعاصرين، سوف يتصور المقود،

العتلات، المفاتيح، زجاج النافذة القذر والدواسات كجزء من المشهد، وبهذا سوف لن ننسى أن ما نراه مقيّد بوجهة نظر الرواية.

لكن قبل أن نمضي في المتجانس والمظلل من خلال مقال شيلر، دعنا نعدد بعناية أهم المهام التي نقوم بها أثناء قراءة الرواية. قراءة الرواية دائماً تتطلب هذه السلوكيات، لكن فقط الروائيين «الحساسين» يمكنهم معرفتها وتدوينها بدقة. مثل هذه القائمة سوف تذكرنا بماهية الرواية بالفعل ـ شيء نعرفه، لكن ربما نسيناه. وعلى ذلك، دعونا نستعرض العمليات التي يقوم بها عقلنا عندما نقرأ الرواية:

١ ـ نتأمل المشهد العام ونتابع القصة. المفكر والفيلسوف الإسباني خوسيه أورتيغا إي غاسيت (Jose Ortega y Gasset) يفترض في كتابه عن «دون كيخوت» (Don Quichot) لثيربانتس، بأننا نقرأ روايات التشويق والمغامرة، روايات الفروسية، الروايات رخيصة الثمن (الروايات البوليسية، روايات الحب، روايات التجسس وإلى آخره من الروايات التي قد تضاف إلى هذه القائمة) لمعرفة ما يحدث بعد ذلك، لكننا نقرأ الرواية الحديثة (وهو يعني بذلك ما نطلق عليه في الوقت الحاضر بـ «الرواية الأدبية») من أجل أجوائها. وفقاً لـ أورتيغا إي غاسيت، أجواء الرواية هي شيء ما أكثر قيمة. هي مثل «لوحة مرسومة» وتحتوي القليل جداً من السرد.

لكننا نقرأ الرواية ـ سواء اشتملت على الكثير من السرد والأحداث، أو لا تحتوي على أي سرد، مثل لوحة ـ دائماً بنفس الطريقة الأساسية. سلوكنا المعتاد هو تتبع أحداث القصة ومحاولة اكتشاف المعنى، والفكرة الرئيسية المقترحة من خلال كل الأشياء التي تصادفنا في الرواية.

حتى إذا كانت الرواية، تماماً مثل لوحة، تَصف العديد من الأوراق المنفردة في شجرة ورقة تلو الأخرى بدون سرد حدث واحد (هذا النوع من المهارة يستخدم في، على سبيل المثال، الرواية الفرنسية الحديثة من قبل آلين روب غرييه أو ميشال بوتور)، نبدأ بتأمل ما يحاول الراوي التلميح له بهذه الطريقة، وأي نوع من القصة ستشكلها كل هذه الأوراق في النهاية. عقولنا تبحث باستمرار عن الدافع، الفكرة، الهدف والمحور السري.

٢ ـ نحوّل الكلمات إلى صور في عقولنا. الرواية تحكي قصة، لكن الرواية ليست مجرد قصة. يظهر من القصة عدة مواضيع، وصف، أصوات، حوار، خيال، ذكريات، معلومات بسيطة، أفكار، أحداث، مشاهد وأزمنة. لكي نستمد المتعة من الرواية علينا الاستمتاع بهجر الكلمات وتحويل هذه الأشياء إلى صور في عقولنا. عندما نصور في مخيّلتنا ما تقوله لنا الكلمات (ما تحاول أن تقوله لنا)، نحن القرّاء نكمل القصة. وفي غضون ذلك، نُحفز مخيّلتنا من خلال البحث عن ما يريد الكاتب قوله أو ما يريد الراوي قوله، ما الذي ينوي أن يقوله، ماذا نخمن أن يقول؟ ـ أو بمعنى آخر، من خلال البحث عن محور الرواية.

٣ ـ الجزء الآخر من عقولنا يتساءل كم من التجربة الحقيقة أخبرنا بها الكاتب في هذه القصة، وكم من الخيال. يلّح علينا هذا السؤال خاصة مع أجزاء الرواية التي تثير لدينا الدهشة، الرعب، والمفاجأة. قراءة رواية يعني تساؤل مستمر، حتى في اللحظات التي نفقد فيها أنفسنا بعمق في الكتاب: كم منِ الواقع في هذا الكتاب، وكم من الخيال؟ تناقض منطقي موجود بين، فقدان الذات في الرواية والتفكير الساذج

بأنها حقيقة من جهة، ومن جهة أخرى، فضول المرء الحساس - المتأمل حول حجم الخيال الذي تحتويه الرواية. لكن الطاقة التي لا تنضب وحيوية الإبداع الروائي تنبع من منطقها الفريد ومن اعتمادها على هذا النوع من الصراع. قراءة الرواية تعني فهم العالم عن طريق المنطق اللاديكارتي. أعني بذلك القدرة الدائمة والثابتة لتصديق الأفكار المتناقضة في وقت واحد. لهذا، البعد الثالث للواقع يبدأ بالظهور ببطء في داخلنا: أبعاد العالم المعقد للرواية. عناصر الرواية تتصارع مع بعضها، لكن في الوقت نفسه تكون مقبولة ومعروفة.

٤ - لا نزال نتساءل: هل الواقع مثل هذا؟ هل تنسجم الأشياء المروية، المنظور، والوصف في الرواية مع ما نعرفه في حياتنا؟ على سبيل المثال، نسأل أنفسنا: هل يستطيع المسافر في قطار الليل من موسكو إلى سانت بطرسبرغ في عام ١٨٧٠ أن يجد بسهولة الراحة والهدوء لقراءة رواية، أم أن الكاتب يحاول أن يبين لنا أن آنا مولعة بالكتب لدرجة أنها تحاول القراءة حتى وسط تشويش الضوضاء؟ في جوهر حرفة كتابة الرواية يكمن تفاؤل أساسه أن: المعرفة التي نجمعها من تجاربنا اليومية، إذا ما أعطيت شكلاً مناسباً، يمكن أن تصبح معرفة قيّمة عن الواقع.

٥ - تحت تأثير هذا النوع من التفاؤل، كلانا يحدد ويستمد المتعة من دقة التشابه، قوة الخيال والسرد، تراكم الجمل، الشعر الغامض والصريح وموسيقى النثر. مشاكل ومتعة الأسلوب ليست في جوهر الرواية، لكنها تقترب جداً منه. أيضاً يمكن تناول هذا الموضوع الجذاب فقط من خلال آلاف الأمثلة.

٦ ـ نصدر أحكاماً أخلاقية على اختيارات وسلوكيات أبطال الرواية، وفي نفس الوقت، نُقيّم الكاتب على أحكامه الأخلاقية فيما يتعلق بشخصياته. الأحكام الأخلاقية هي ورطة لا مفر منها في الرواية. دعونا لا ننسى أبداً أن الحصيلة الأفضل لفن الرواية ليس من خلال محاكمة الناس لكن من خلال فهمهم، ودعونا نتجنب التعرض للحكم من خلال منطقة الأدانة في عقلنا. عندما نقرأ رواية، ينبغي أن تكون الأخلاق جزءاً من المشهد، وليست شيء ينبع من أنفسنا ويستهدف أبطال الرواية.

٧ ـ عقولنا تُنفذ كل تلك العمليات في وقت واحد، وفي غضون ذلك، نحن فخورون بأنفسنا لأننا اكتسبنا الكثير من المعرفة، العمق والفهم. خاصة بالنسبة للروايات الأدبية الجيدة، العلاقة الوثيقة التي نوطدها مع النص قد تبدو لنا نحن القرّاء مثل نجاح شخصي. الوهم الجميل بأن الرواية قد كتبت فقط من أجلنا ينمو تدريجياً في داخلنا. الأُلفة والثقة التي تولد بيننا وبين الكاتب تساعدنا على التهرب، وتجنبنا القلق الشديد حول أجزاء الكتاب التي لا نستطيع فهمها، أو الأشياء التي نعارضها أو غير المقبولة بالنسبة لنا. بهذه الطريقة، نحن دائماً ندخل في تواطؤ مع الروائي إلى حد ما. عندما نقرأ رواية، جزء واحد من عقلنا منشغل في الحجب، التغاضي، تشكيل، وبناء سلوكيات أيجابية تُشجع هذا التواطؤ. وحتى نتمكن من تصديق القصة، نختار عدم تصديق الراوي مثلما هو يريد لنا ذلك ـ لأننا نريد الاستمرار في قراءة القصة بأمانة، على الرغم من وجود انتقاد على بعض آراء، ميول وهواجس الكاتب.

٨ ـ بينما كل هذا النشاط العقلي مستمر، ذاكرتنا تعمل بشكل

مكثف وبدون توقف. ولكي نستطيع أن نستمتع في القراءة ونستمد المعنى من العالم الذي كشفه لنا الكاتب، نشعر بأننا يجب أن نبحث عن محور الرواية السري، وتحقيقاً لهذه الغاية نحاول أن نَخزن كل تفصيل من الرواية في ذاكرتنا، كأننا نحفظ كل ورقة من أوراق الشجرة عن ظهر قلب. تذكر كل شيء عمل شاق، مالم يُبسط ويخفف الكاتب عالمه لمساعدة القارئ الغافل. هذه الصعوبة تحدد لنا أيضاً حدود الشكل الروائي. حجم الرواية يجب أن يسمح لنا من تذكر كل التفاصيل التي نجمعها في عملية القراءة، لأن كل ما نواجهه عندما نتحرك خلال المشهد مرتبط مع كل شئ آخر يصادفنا. في الروايات التي بُنيت بشكل جيد، كل شئ مرتبط ببعضه، وهذه الشبكة من العلاقات تُشكل أجواء الرواية وتشير إلى جهة محورها السري.

٩ ـ نحن نبحث عن لغز محور الرواية بكل اهتمام. هذه هي العملية المتكررة التي يقوم بها عقلنا أثناء قراءة الرواية، سواء كان بشكل ساذج وعفوي، أو بتأمل عاطفي. ما يُميز الروايات عن أشكال السرد الأدبية هو أنها تمتلك محوراً. أو، لأكون أكثر دقة، تعتمد الروايات على اقتناعنا بأن هناك محور يجب البحث عنه أثناء القراءة. من ماذا يتألف هذا المحور؟ أستطيع القول، من كل شئ يصنع الرواية. لكن لسبب أو لآخر نفترض أن هذا المحور بعيد عن سطح الرواية، ونتعقبه كلمة بعد كلمة. نحن نتخيّل أن المحور في مكان ما في الخلفية، خَفي، من الصعب تَقصي أثره، غير ملموس، وفي حركة مستمرة. نفترض متفائلين أن دلالات هذا المحور في كل مكان، وأن المحور مرتبط بكل التفاصيل في الرواية، كل شيء يواجهنا على سطح المشهد الواسع. في محاضراتي سوف أناقش كم هو حقيقي وكم هو متخيّل هذا المحور.

لأننا نعلم ـ أو نفترض ـ أن الروايات تحتوي على محاور، علينا، نحن القرّاء، أن نفعل مثل الصياد الذي يعامل كل ورقة وكل غصن مكسور على أنه إشارة ويتفحصها عن قرب بينما هو يتقدم عبر المشهد. نحن نتحرك إلى الأمام، نشعر بأن كل كلمة جديدة، موضوع، صفة، شخصية، حوار، تفصيل، وحدث، وكل الخصائص اللغوية أو الأسلوبية للرواية وحيلها السردية، توحي وتشير إلى شيء آخر مختلف عن ما هو جَلّي وواضح. فكرة أن الرواية تمتلك محوراً سرياً، يجعلنا نشعر بأن الحدث الذي أفترضنا عدم صلته بالموضوع قد يبدو مهماً، وبهذا المعنى كل شيء في سطح الرواية قد يكون مختلفاً تماماً عن ما يبدو. الروايات هي قصص مفتوحة لمشاعر الذنب، الجنون والقلق. إدراكنا للعمق الذي نشعر به أثناء قراءة الرواية، الوهم الذي يغمرنا به الكتاب في عالم ثلاثي الأبعاد، ينبع من وجود المحور، سواء كان هذا المحور حقيقياً أم متخيلاً.

الشيء الأساسي الذي يُميز الرواية عن الشعر الملحمي، رواية القرون الوسطى، أو رواية المغامرة التقليدية هو فكرة المحور. تقدم الروايات شخصيات أكثر تعقيداً من شخصيات الملاحم، لأن الرواية تركز على الحياة اليومية للناس وتخوض في كل جوانب الحياة اليومية. لكن هذه الصفات والأمكانيات يعود الفضل فيها إلى وجود المحور في مكان ما في الخلفية، وإلى حقيقة أننا نقرأ الروايات من أجل هذا النوع من الأمل. بينما تحكي لنا الرواية تفاصيل الحياة اليومية المتكررة، أوهامنا الصغيرة، العادات اليومية، والمواضيع المألوفة، نستمر بالقراءة بفضول ـ وبالتأكيد، بدهشة واستغراب ـ لأننا نعرف بأنها تشير إلى معنى عميق، لمكان ما مفترض في الخلفية. كل صورة في عموم المشهد، كل

ورقة، كل زهرة تصبح مثيرة للاهتمام والفضول لأن هناك معنى يختبئ خلفها.

الروايات تخاطب الإنسان المعاصر، وبكل تأكيد البشرية كلها، والفضل في ذلك يعود إلى حقيقة أنها خيال ثلاثي الأبعاد. تخبرنا الروايات عن التجارب الشخصية، المعرفة التي نكتسبها بواسطة حواسنا، وفي نفس الوقت تزودنا بشئ من الفهم، البديهية، دليل حول شيء عميق ـ أو بكلام آخر، المحور، أو ما أسماه تولستوي معنى الحياة (أو أي اسم آخر نشير به إلى المحور) ـ مكان صعب الوصول إليه، نفترض متفائلين أنه موجود. حلم تحقيق معرفة قيّمة وعميقة عن العالم والحياة بدون الحاجة إلى حسابات فلسفية معقدة، أو تحمُل الضغوط الأجتماعية للدين ـ ونفعل ذلك على أساس تجربتنا الشخصية، واستخدام قدراتنا الفكرية ـ هي أُمنية عادلة جداً، وديمقراطية جداً.

بكل حماس ووفاء لهذه الأمنية قرأت روايات بين سن الثامنة عشرة والثلاثين. كل رواية أقرأها، وأنا أجلس مذهولاً في غرفتي في إسطنبول، كانت تمنحني عالماً غنياً بتفاصيل الحياة مثل أي موسوعة أو متحف، مثل غنى البشرية مثل وجودي، مليئة بالمطالب، المواساة، الوعود التي يقارن عمقها وسعتها مع تلك التي وجدت في الفلسفة والدين. أقرأ الروايات كما لو أني أحلم، أنسى كل شيء من حولي، من أجل جمع المعرفة عن العالم، من أجل بناء نفسي، وتشكيل روحي.

إدوارد مورغان فورستر (E.M.Forster)، الذي سيظهر من وقت لآخر خلال هذه المحاضرات، يقول في كتاب «جوانب الرواية» (Aspects of the Novel) أن: «الأختبار الأخير للرواية سيكون محبتنا

لها». قيمة الرواية بالنسبة لي، تكمن في قدرتها على تحفيز البحث عن المحور الذي يمكننا أن نظهره بسذاجة للعالم. بعبارة أوضح: القياس الحقيقي لهذه القيمة يجب أن يكون قدرة الرواية على استحضار الشعور بأن الحياة هي بالتأكيد كما وصفتها الرواية بالضبط. الروايات يجب أن تخاطب أفكارنا الأساسية عن الحياة، ويجب أن تُقرأ على أمل أن تحقق ذلك بالفعل.

النوع الأدبي الأفضل الذي يناسب روح وشكل الرواية، هو «رواية التنشئة» (Bildungsroman)، بسبب التركيب الذي يصلح لبحث واكتشاف المعنى المبطن أو القيمة المفقودة. «رواية التنشئة» التي تُركز على تشكيل، تعليم، ونضج الشخصيات الشابة عندما يتعرفون على العالم. في شبابي، دربت نفسي من خلال قراءة مثل هذا النوع من الكتب («مدرسة الحب» لـ فلوبير، «الجبل السحري» لـ مان). تدريجياً حصلت على معرفة أساسية وضحت محور الرواية ـ معرفة حول أي نوع من المكان هو العالم، وعن طبيعة الحياة، ليس فقط في المحور ولكن في كل مكان من الرواية. ربما يحدث هذا نتيجة أن كل جملة في الرواية الجيدة تُلامس فينا شعور الأكتشاف، المعرفة الجوهرية عن معنى الوجود في هذا العالم وطبيعة هذا الشعور. تعلمت أيضاً أن رحلتنا في هذا العالم، حياتنا التي نقضيها في المدن، الشوارع، البيوت، الغرف والطبيعة، ليست سوى رحلة بحث عن معنى غامض قد يكون أو لا يكون موجوداً.

في هذه المحاضرات، سوف نبحث عن كيفية تمكن الرواية من تَحمُل كل هذه الأعباء. تماماً مثل بحث القرّاء عن المحور عندما يقرؤن

الرواية، أو بحث بطل الرواية الشاب الساذج في «رواية التنشئة» (Bildungsroman)(*) عن معنى الحياة بكل صدق، ثقة، وإيمان. المشهد الواسع الذي نتحرك فيه سوف يأخذنا إلى الكاتب، إلى فكرة الرواية والتخيّل، إلى شخصيات الرواية، إلى حبكة القصة، إلى مشاكل العصر، إلى المواضيع، إلى المشاهدة، إلى المتحف وإلى أماكن لم نتمكن لحد الآن من مشاهدتها ـ ربما هذا ما يحدث بالضبط في الرواية الحقيقية.

(*) Bildungsroman: مصطلح ألماني يستخدم في النقد الأدبي، وهو نوع أدبي يُركز على النمو النفسي والمعنوي لبطل الرواية من مرحلة الشباب إلى البلوغ (سن الرشد). أشتهر المصطلح في الثلث الاخير من القرن الثامن عشر.

٢ ـ سيد باموك، هل حدث حقاً كل هذا معك؟

تغذية حب الروايات، تطوير سلوك قراءة الروايات، يشير إلى وجود رغبة للهروب إلى منطق العالم الديكارتي ذي المحور الأحادي حيث الجسم والعقل، المنطق والتخيّل، توضع في منافسة مع بعضها. الرواية بناء فريد تسمح لنا بالاحتفاظ بالأفكار المتناقضة في ذاكرتنا بدون قلق، وفي نفس الوقت فَهم وجهات النظر المختلفة. تطرقت إلى هذا في محاضرتي السابقة.

أريد الآن أن أكشف لكم أثنين من معتقداتي، معتقدين ثابتين وقويين، وفي نفس الوقت متناقضين. لكن سوف أقوم أولاً بتوضيح السياق. في عام ٢٠٠٨ صدرت في تركيا روايتي «متحف البراءة». هذه الرواية تدور أحداثها (من جملة الأمور) عن سلوك ومشاعر رجل يدعى كمال، وهو رجل غارق وموسوس في الحب. في وقت قصير تلقيت السؤال التالي من عدد من القرّاء الذين من الواضح أنهم اعتقدوا أن قصة حبه وصفت بطريقة واقعية جداً. السؤال هو: «سيد باموك، هل أن كل هذا حدث معك بالفعل؟ سيد باموك، هل أنت كمال؟». الآن، اسمح لي أن أعطي إجابتين متناقضين لهذا السؤال، وفي كليهما كنت صادقاً جداً:

١ ـ «لا، أنا لست بطل الرواية كمال».

٢ ـ «لكن من المستحيل اقناع قُرّاء روايتي بأني لستُ كمال».

الجواب الثاني يعني أن من الصعب بالنسبة لي ـ وهذا يصح على الكثير من الروائيين ـ اقناع قرائي بعدم مقارنتي مع بطل روايتي، وفي نفس الوقت، يشير الجواب إلى أني لا أنوي بذل مجهود لأثبات أني لست كمال. في الحقيقة، عرفت جيداً أثناء كتابتي للرواية بأن قُرائي ـ يمكننا أن نعتبرهم ساذجين، قرّاء متواضعون ـ سوف يعتقدون بأن كمال هو أنا. بكلام آخر، كنت أريد أن ينظر إلى روايتي على أنها عمل خيالي، على أنها نتاج المخيّلة ـ لكن أردت أيضاً لقرّائي أن يفترضوا بأن الشخصية الرئيسية والقصة حقيقيتان. ولم أشعر مطلقاً بأني منافق أو محتال بسبب أخفاء مثل هذه الرغبات المتناقضة. لقد تعلمت من خلال التجربة أن فن كتابة الرواية هو أن تشعر بتلك الرغبات المتناقضة بعمق، لكن الكتابة تستمر بسلام، برباطة جأش.

عندما نشر دانييل ديفو «روبنسون كروزو»، أخفى حقيقة أن القصة كانت خيال ولد من مخيّلته. ادّعى أنها قصة حقيقية، ومن ثم، عندما ظهر أن روايته كانت «كذبة»، شعر بالأحراج، واعترف ـ إلى حد ما ـ بأن قصته خيالية. لمئات السنين ـ من «دون كيخوت» أو حتى «قصة غنجي»، إلى «روبنسون كروزو»، «موبي ديك»، والأدب المعاصر ـ حاول الكتّاب والقرّاء التوصل إلى اتفاق مؤكد حول طبيعة التخيّل في الروايات، ولكن بدون نجاح.

لا أعني بهذه الكلمات أني أتمنى في النهاية أن يصلوا إلى اتفاق. على العكس من ذلك، الإبداع الروائي يستمد قوته من عدم وجود اتفاق

مثالي بين الكاتب والقارئ حول فهم الرواية. الكتّاب والقرّاء كلاهما يعرفان ومتفقان على حقيقة أن الروايات ليست خيالية بالكامل، كما أنها ليست حقيقية بالكامل. لكن عندما نقرأ رواية، كلمة بعد كلمة، جملة بعد جملة، هذا الوعي يتحول إلى استجواب، إلى فضول قوي ومركّز. الكاتب يجب أن يكون قد جرّب شيء من هذا القبيل، يعتقد القارئ، لكن ربما بالغ أو ألّف جزءاً منه. أو على العكس، يفترض القارئ أن الكتّاب فقط يستطيعون الكتابة حول تجارب حدثت معهم فعلاً، يبدأ عندها القارئ بتخيّل «حقيقة» حول الكاتب. بغض النظر عن سذاجتهم ومشاعرهم حول الكتاب، قد يمتلك القرّاء أفكاراً متناقضة حول مزج الواقع والخيال في الرواية التي يمسكونها بأيديهم. في الحقيقة، عندما يقرأون نفس الرواية في زمنين مختلفين، قد تتعارض أرآؤهم فيما يتعلق بحجم الحقيقة أو، من جانب آخر، الخيال في النص.

التساؤل حول أي الأجزاء تستند على التجربة الحياتية الشخصية، وأيُّ الأجزاء متخيّلة هي ليست سوى متعة توفرها لنا قراءة الرواية. وهناك شيء آخر، متعة السرد تنبع من ما يقوله الروائيون، في مقدمات كتبهم، أغلفتها، في حواراتهم ومذكراتهم عن بداياتهم عندما يحاولون اقناعنا بأن تجربتهم الشخصية هي نتاج خيالهم أو أن قصصهم التي ألّفوها هي قصص حقيقية. مثل كثير من القرّاء، أُفضل قراءة «أدب ما وراء الأدب» Metaliterature(*)، الذي يكون نظرياً بطبيعته أحياناً،

(*) Metaliterature: هو الأدب الذي يتحدث عن التجربة الذاتية الإبداعية، يتحدث الكاتب عن تجربته ومعاناته في كتابة الأدب أو فهمه للأدب، أو في صراعه مع نفسه وهو يختار ويبني شخصياته، أو يصوغ أسلوبه ويبحث عن بداية ملائمة أو نهاية مقنعة لعمله الأدبي.

وأحياناً أخرى شاعري أو خارق للطبيعة. الأدعاءات والتبريرات التي يستخدمها الروائيون لأضفاء الشرعية على نصوصهم، أسلوبهم اللغوي المُلفت، خيانتهم، أعذارهم وتناقضاتهم، مصادرهم وأشكالهم المستعارة، هي في بعض الأحيان تكشفهم كما تفعل رواياتهم. تأثير الرواية على القرّاء يتشكل جزئياً من خلال ما قاله النقّاد عنها في الصحف والمجلات ومن خلال تصريحات الروائي نفسه، الذي يتمنى التحكم والمناورة في كيفية تلقيها، قراءتها، والاستمتاع بها.

بعد ديفو بثلثمائة سنة، أينما أراد هذا الفن مدَّ جذوره، يزيل الأنواع الأدبية الأخرى، بدءاً من الشعر. وفي وقت سريع أصبحت الرواية الشكل الأدبي المهيمن، حيث انتشر تدريجياً في المجتمعات حول العالم، الخيال التصوري الذي نتفق عليه اليوم (أو نتفق على أن لا نتفق).

صناعة الأفلام نشأت على فكرة تطوير الخيال ونشرها من خلال الرواية، وبدورها، حوّلت هذه الفكرة الخيالية في القرن العشرين إلى شيء نتقبله جميعاً اليوم، أو على الأقل يبدو كذلك. هذه العملية قد تشبه إلى حد كبير الطريقة التي طورها فن الرسم في عصر النهضة، فن استند على المنظور، وخلال أربعة قرون اكتسب مكانة مهمة في جميع أنحاء العالم (بمساعدة اختراع الفوتوغراف وبراعة الاستنساخ). تماماً مثل أسلوب مجموعة من الرساميين الأيطاليين والأرستقراطيين الذين شاهدوا ووصفوا العالم، هذا الأسلوب أصبح الآن معياراً متفقاً عليه في كل مكان، وحل محل الطرق الأخرى في المشاهدة والوصف، لهذا فكرة الخيال التصوري الذي انتشر من خلال الرواية والسينما المعروفة

أصبح مقبولاً في العالم كأنه أمرٌ مفروغٌ منه، وتفاصيل أصولها التاريخية ضاع الكثير منه. هذا هو المكان الذي وجدنا فيه أنفسنا في المشهد الحالي.

إلى حد ما بات من المعروف لنا قصة نشوء الرواية في فرنسا وبريطانيا وكيف استوطنت فكرة الخيال في تلك البلدان. لكننا نعرف أقل حول الأكتشافات والحلول التي وجدت بواسطة الكتّاب الذين استوردوا فن الرواية من تلك البلدان، نعرف القليل جداً ـ خاصة، كيف جعلوا مفهوم الخيال السائد في الغرب منسجماً مع جمهورهم من القرّاء وثقافتهم المحلية. في قلب هذه المشاكل والأصوات والأشكال الجديدة تكمن عملية نشوئها عن طريق توظيف الفكرة الغربية عن التخيّل والتكيّف العملي للثقافة المحلية. الكتّاب اللاغربيين، الذين ألزموا أنفسهم محاربة المحرمات، التابوهات والقمع في البلدان الأستبدادية، يستخدمون الفكرة المستوردة عن التخيّل الروائي للحديث عن «الحقائق» التي لا يستطيعون التحدث عنها علناً ـ بالضبط كما كانت الرواية تُستخدم في الغرب سابقاً.

عندما يَدّعي هؤلاء الروائيون أن رواياتهم كانت من نتاج الخيال بالكامل ـ على العكس من ديفو الذي أصر على أن قصته كانت «الحقيقة الكاملة» ـ كانوا بالطبع يكذبون، تماماً مثل ديفو. على الرغم من أنهم لم يفعلوا ذلك من أجل خداع قرائهم، كما فعل ديفو، ولكن من أجل حماية أنفسهم من الأنظمة التي قد تحظر كتبهم وتعاقبهم. من جانب آخر، هؤلاء الكتّاب أنفسهم يرغبون بأن يُفهَموا ويُقرَؤا بطريقة معينة، لذلك يُصّرون في حواراتهمْ، مقدمات كتبهم وأغلفتها على التلميح بأن

رواياتهم تتحدث عن «الحقيقة» بالفعل وكل شيء فيها يدور حول «الواقع». في النهاية، ومن أجل التخلص من القيود الأخلاقية لمواقفهم المتناقضة، التي قادتهم إلى النفاق، بدأ بعض الروائيين اللاغربيين بتطوير اعتقاد صادق في الأشياء التي صرّحوا بها. في المجتمعات المقهورة، إبداع وجهات نظر أصيلة وأشكال جديدة للرواية، جاء نتيجة ردود الأفعال والمناورات السياسية. أذكر هنا «السيد ومارغريتا» لـ ميخائيل بولغاكوف، «البومة العمياء» لـ صادق هدايت، «نعومي» لـ جونيتشرو تانيزاكي و«معهد تنظيم الوقت» لـ احمد حمدي طانبينار، كل واحدة من هذه الروايات ممكن قراءتها كحكاية رمزية.

الروائيون اللاغربيين ـ يرغبون بمحاكاة المستوى الجمالي العالي الذي وصلت له الرواية، لنَقُل، في لندن وباريس على سبيل المثال، وفي كثير من الأحيان حاولوا مواجهة نوع من الخيال مقبول على نطاق واسع في بلدانهم (ربما يقولون، «في أوروبا لا يكتبون بهذه الطريقة بعد الآن») أرادوا استخدام، مَثل، وتنفيذ أحدث أشكال الرواية في بلدانهم، وأحدث أفكار الخيال. في الوقت نفسه، أرادوا استخدام التَخيُّل كدرع يحميهم من قمع الدولة (ربما يقولون في مثل هذه الحالة: «لا حاجة لأتهامي ـ رواياتي هي نتاج التخيّل»)، وفي نفس الوقت، أرادوا التباهي والتصريح علناً بالحقيقة. هذه الآراء المتناقضة ـ التي هي حلول عملية في ظل القمع الأجتماعي والظروف السياسية ـ تقود، إلى أشكال وأساليب روائية جديدة، وخاصة خارج مركز الحضارة الغربية.

إذا كان بأمكاننا اجراء بحث عن الطريقة التي يستخدمها الروائيون للتخيّل في المجتمعات اللاغربية القمعية، لكل بلد ولكل كاتب، يبدأ

من أواخر ١٨٠٠ ويستمر طوال القرن العشرين ـ قصة معقدة ومثيرة جداً ـ سوف نرى أن الإبداع والأصالة عموماً يأتي كردة فعل لتلك الرغبات والاحتياجات المتناقضة. حتى الآن مفهوم الخيال الذي نشأ من خلال الرواية الحديثة أصبح مقبولاً في كل مكان من العالم، والفضل الأول في ذلك يعود إلى السينما، ظل السؤال: «هل حدث حقاً كل هذا معك؟» ـ أرث قديم من عصر ديفو ـ لم يفقد صلاحيته إلى اليوم. بل على العكس تماماً، هذا السؤال في الثلاثمائة سنة الماضية كان واحداً من القوى الداعمة لفن الرواية وكان سبباً في شهرتها.

بما أني أشرت إلى السينما، اسمحوا لي أعطاء مثال من روايتي «متحف البراءة»، رواية تتعامل مع صناعة الأفلام التركية في سبعينات القرن الماضي. أعترف، وبكل جدية، بأني كتبت في بداية الثمانينيات سيناريوهات للأفلام التركية بالفعل، جربت بصورة مباشرة بعض الأشياء التي أقحمتها في الرواية. صناعة الأفلام التركية في السبعينيات كانت مزدهرة، واستقطبت جمهوراً واسعاً. ومرة أخرى، كان هناك تأكيد مع فخر بأن تركيا تنتج أفلام سنوياً أكثر من أنتاج أي بلد آخر ماعدا الولايات المتحدة الأمريكية والهند. الممثلون المشهورون في تلك الافلام كانوا يستخدمون أسماءهم الحقيقة لشخصياتهم في الفلم، وقد يلعب النجم دوراً يشبه إلى حد كبير حياته التي يعيشها بالواقع. على سبيل المثال، توركان شوراي، هي واحدة من أشهر الممثلات في تلك الفترة، أرادت النجمة السينمائية المشهورة توركان شوراي التصوير في قصة متخيّلة، وبعد عرض الفلم، كانت تحاول في الحوارات ترقيع الشق بين حياتها الخاصة والشخصية التي تقوم بأدائها في الفلم. بالضبط مثلما يقتنع القرّاء الساذجون بأن بطل الرواية يمثل الكاتب نفسه، أو

شخصاً موجوداً في الواقع، كذلك يصدق جمهور السينما مباشرة بأن توركان شوراي على الشاشة الفضية تقدم توركان شوراي في الحياة الواقعية ـ وتسحرهم الفروقات بينهما، لذا يحاولون معرفة أي الاحداث كانت حقيقة وأيّها كانت مُتخيّلة.

في كل مرة أقرأ فيها «البحث عن الزمن المفقود»، الذي وصف عالم رجل لا يختلف عن بروست، أود ان أعرف أيّ التفاصيل والأحداث التي شهدها الكاتب بالفعل، وإلى أي مدى. لهذا السبب أحب كتب السير الذاتية، ولهذا السبب لا أضحك من سذاجة جمهور السينما وهم يخلطون بين نجمة الفلم وشخصيتها الحقيقية. ومن أجل أهداف هذه المحاضرة، وفي سياق مناقشة الأسلوب الروائي، هناك مواقف للقرّاء «الأذكياء» المفترضين. الذين قد يبتسمون ويقهقهون من الضحك على عفوية جمهور الفلم عندما يُعذبون ويضربون ويهينوّن الممثليين الأقل شهرة والمعروفين بأدوار الشر حين يتعرفون عليهم في شوارع إسطنبول. ومع ذلك، مثل هؤلاء القرّاء «المتطورين» لا يمكن أن يساعدهم السؤال: «سيد باموك، هل أنت كمال؟ هل حدث فعلاً كل هذا معك؟» مثل هذه الأسئلة هي تذكير مفيد بأن الروايات ممكن أن تعني أشياء مختلفة لقرّاء مختلفين، من مختلف الطبقات الأجتماعية وكل الثقافات.

قبل أن أنتقل إلى مثال آخر من هذا الموضوع، دعوني أقول بأني أتفق في الغالب مع الذين يحذرون من محاولة فهم الرواية من خلال البحث في حياة الكاتب، والخلط بين بطل الرواية وكاتبها. بعد فترة قصيرة من أصدار رواية «متحف البراءة» في تركيا، تعثرت بصديق لم

أره منذ سنوات، أستاذ أتحدث معه في مثل هذه الأمور من وقت لآخر. كنت أشتكي من أن الجميع يسألني نفس السؤال: «سيد باموك، هل أنت كمال؟» على افتراض أن صديقي سيتفهم الموضوع. كنا نتحدث حول هذا الموضوع بينما نتسكع في شوارع نيشانتاشه، الحي الذي جرت فيه أحداث روايتي. تذكرنا مقطع في الكتاب الثاني «اعترافات» لروسو، الذي اشتكى فيه روسو من ردود الأفعال حول روايته «Julie ou la Nouvelle Héloïse» ـ جولي أو هيلواز الجديدة ـ («ما جعل النساء محبات لي كان اعتقادهن بأني كتبت تجربتي الخاصة وبأني كنت البطل الرومانسي»). تذكرنا مقال ميشيل فوكو «ما هو الكاتب؟» حول مفاهيم القارئ المثالي والقارئ الضمني، ونصوص وولفغانغ آيزر وأومبرتو إكو (إكو، قدم محاضرات نورتون Norton Lectures عام ١٩٩٣، كنا أنا وصديقي معجبان به)، صديقي العزيز تحدث عن الشاعر العربي أبو نواس، الذي ذكرته في روايتي «الكتاب الأسود» في فصل «الفرسان الثلاثة» ـ متباين الجنس كتب على أنه مثلي. وحَدَثَني بأن عدد كبير من الكتّاب الصينييون على مر العصور اختاروا الكتابة من وجهة نظر شخصيات نسائية. وكأي رجلين من أصحاب الفكر، اللاغربيين، يشتكيان منذ قرون ودوماً من نقص التنمية لدى مواطنيهم، تحدثنا، بدون قلق كبير، عن الصحف التي تؤجج فضول القرّاء للنميمة وكيف أن الناس في تركيا بهذه الطريقة لن يصلوا إلى الفهم الغربي للخيال والرواية.

وفجأة ظل صديقي واقفاً أمام مبنى مقابل مسجد تشويكه، وأنا بقيت واقفاً معه، وأنظر إليه بجديّة.

«كنت أعتقد بأنك في طريقك إلى البيت» قال صديقي.

«نعم، أنا في طريقي إلى البيت» أجبته، «لكني لا أسكن هنا»

«حقاً!» قال صديقي البروفيسور.. «تخيّلت من روايتك بأنك بطل الرواية كمال الذي يسكن هنا مع أمه»، ابتسم على سوء فهمه. «لقد افترضت بدون وعي بأنك، أيضاً، أنتقلت للسكن هنا مع والدتك».

ومثل أي رجلين مسنيّن عندما يصلان إلى نقطة يستطيعان من خلالها تَخطي كل شيء، ابتسمنا إلى بعضنا لخلطنا بين الواقع والخيال. أدركنا بأن الأوهام قد تمكنت منا، ليس لأننا نسينا أن الروايات ترتكز على الخيال بقدر ما ترتكز على الواقع، ولكن لأن الروايات تفرض على القارئ مثل هذا الوهم. والآن نحن أيضاً بدأنا نفهم أننا نحب قراءة الروايات لهذا السبب بالضبط: من أجل خلط الواقع مع الخيال. ما شعرنا به في تلك اللحظة كان ـ في الشروط التي أفترضتها في هذه المحاضرات ـ هو الرغبة في أن نكون «ساذجين» و«حساسين» في نفس الوقت. قراءة الرواية، تماماً مثل كتابة الرواية، تربط ذبذبات مستمرة بين هاتين العقليتين.

أستطيع الآن تقديم الموضوع الفعلي لهذه المحاضرة: «التوقيع»، توقيع الكاتب ـ أسلوبه أو أسلوبها الفريد لتمثيل العالم. لكن دعوني أُذكّر أولاً بواحد أو أثنين من الأشياء التي تَطرقتُ لها في المحاضرة الأولى. تحدثت عن فكرة الواقع والخيال التي توجد في مكان ما في خلفية كل رواية وهذا هو ما يميّز الروايات عن أنواع السرد المفصّل الأخرى، مثل قصص المغامرات والشعر الملحمي. الروايات تأخذنا إلى حقيقة غامضة تدلنا على المحور، وذلك بالأنطلاق من تفاصيل وأحداث بسيطة

نلاحظها جميعاً في حياتنا اليومية وتشبه طريقتنا الخاصة بالحياة. من أجل تبسيط الموضوع، دعونا نُسمي هذه الملاحظات على أنها تجربة حسيّة. عندما نفتح نافذة، نأخذ رشفة من القهوة، نتسلق مجموعة من درجات السلم، نعلق في ازدحام مروري، نضيع بين حشود الناس، يُغلَق الباب على أصبعنا، عندما تضيع نظاراتنا، نرتعش من البرد، نتسلق التل، نذهب للسباحة في أول يوم من الصيف، نلتقي بأمراة جميلة، نتذوق كعكة لم نأكلها منذ أيام الطفولة، نجلس في القطار وننظر من النافذة، نَشُم وردة لم نَشاهدها من قبل، نغضب من آبائنا، نتبادل قبلة، نشاهد المحيط لأول مرة، الإحساس بالغيرة، شُرب كوب من الماء البارد ـ تميّز كل واحدة من هذه المشاعر، والطريقة التي تتداخل بها مع تجارب أناس آخرين، من أساسيات فهمنا ومتعتنا بالرواية.

وصف آنا كارنينا، وهي تحاول القراءة في المقصورة، في قطار الليل أثناء العاصفة الثلجية، يذكرنا بتجربة حسيّة مماثلة حدثت معنا. نحن أيضاً، ربما، سافرنا في قطار الليل أثناء عاصفة ثلجية شديدة. ربما نحن أيضاً نجد صعوبة في قراءة رواية بينما عقلنا منشغل بأشياء أخرى. من المحتمل أن تجربتنا لم تحدث في قطار موسكو ـ سانت بطرسبرغ، كما حدث مع آنا في قصة تولستوي. لكن لدينا تجارب مشابهة بما يكفي لنستطيع مشاركة الشخصيات في مشاعرها. الإيحاءات والقيود الكونية للروايات تم تحديدها من خلال ذلك الجانب المشترك للحياة اليومية. إذا لم يوجد على الإطلاق شخص واحد سافر في قطار الليل مع رواية كرفيق سفر، عندها سوف يجد القرّاء صعوبة في فهم حالة آنا في

القطار، وعندها ستختفي وتُستَبدل عشرات الآلاف من مثل هذه الأحداث، والقرّاء سيصعب عليهم فهم رواية «آنا كارنينا».

ما شعرت به آنا كارنينا في القطار، يشبه تماماً تجربتنا الشخصية وفي نفس الوقت يختلف عنها تماماً، وهذا هو ما يسحرنا. منذ ذلك الحين، في زاوية من عقلنا، نحن نعرف أيضاً بأن هذه الأحداث، هذه المشاعر ممكن أن تأتي فقط من الحياة نفسها، من خلال العيش، نحن نعرف بأن تولستوي يحكي لنا، من خلال «آنا كارنينا»، تجربته الخاصة في الحياة وعالمه الحسّي. يجب أن يكون هذا بالضبط ما قصده فلوبير في كلام يُنسب له: «مدام بوفاري، هي أنا!» فلوبير كان رجلاً وليس امرأة، ولم يتزوج طيلة حياته، وحياته لا تشبه بطلة روايته. لكنه عاش وشاهد أسلوبها مع تجاربها الحسّية (شعورها بالتعاسة، توقها إلى حياة مرفهة، ضيق العيش في بلدة صغيرة في فرنسا القرن التاسع عشر، الفجوة المريرة بين الأحلام وواقع الطبقة الوسطى). عَبّر عن وجهة نظره من خلال وجهة نظر مدام بوفاري، وفعل ذلك بطريقة مقنعة جداً. لكن برغم موهبته وقدرته التعبيرية، للأسف ـ أو ربما بفضل هذه الموهبة ـ نشعر في بعض الأحيان أن فلوبير قد تخيّل كل تلك الاحداث التي تبدو حقيقية بالنسبة لحياة الإنسان.

الدقة، الوضوح وجمال التفاصيل، شعور الـ«نعم، هذا هو بالضبط، هذا ما حدث لنا» ـ الذي يثيره لدينا الوصف، وقدرة النص على إلهام مخيّلتنا لأحياء المشهد، هذه هي الخصائص التي تجعلنا نعجب بالكاتب. نحن نعتقد أيضاً أن مثل هؤلاء الكتّاب يمتلكون موهبة التعبير عن المشاعر بمجرد أن يجربوها بأنفسهم، ويستطيعون أقناعنا

بأنهم يعيشون الأحداث بمجرد تخيّلها. دعونا نسمي هذا الوهم بـ «قدرة الروائي»، لن نستطيع الوصول إلى هذه القدرة بطريقة بارعة، لأننا دائماً نقارن التفاصيل الحسية للقصة مع تجاربنا الشخصية في الحياة، ونتصورها في عقلنا من خلال تلك المعرفة. واحدة من المُتع التي نَستَمدها من قراءة الروايات ـ تماماً مثلما فعلت آنا كارنينا في القطار ـ هو المقارنة بين حياتنا وحياة الآخرين. هذا صحيح حتى عندما نقرأ الروايات التي تُظهر أنها تعتمد بالكامل على المخيّلة. الروايات التاريخية، الروايات الخيالية، روايات الخيال العلمي، الروايات الفلسفية، الروايات الرومانسية، والعديد من الكتب الأخرى التي تجمع تلك النماذج المتنوعة هي في الحقيقة، تشبه تماماً ما يسمى بالروايات الواقعية، تعتمد على أحداث الحياة اليومية في العصر الذي كُتِبت فيه.

بمجرد أن نبحث عن معنى عميق في مشهد الرواية المعقد، فإننا نحصل على متعة مستمدة من المشاعر الحسّية للشخصيات (الطريقة التي يظهر بها العالم للشخصيات، كما يظهر في الحوارات والتفاصيل الصغيرة لحياتهم)، ونندمج تماماً في عالم الرواية، عندها فقط نستطيع نسيان الكاتب نفسه. في الحقيقة، في جزء واحد من عقلنا ـ الجزء الذي يجعلنا ساذجين ـ نستطيع في الحقيقة حتى أن ننسى بأن الرواية التي نقرأها كانت متخيّلة ومكتوبة من قبل كاتب ما. واحدة من السمات المميزة للرواية أن الكاتب غالباً ما يكون حاضراً في النص في اللحظات التي يجب أن ننساه فيها. وذلك لأن الأوقات التي ننسى فيها الكاتب هي الأوقات التي نصدق فيها أن عالم الرواية قد يكون بالفعل، هو العالم الحقيقي، ونُصدق بأن «مرآة» الكاتب (هذه استعارة قديمة للأسلوب الذي تعبر فيه الرواية عنْ الواقع، أو «تعكس» الواقع) هي مرآة مثالية

ومرآة طبيعية. بالطبع، ليس هناك شيء يضاهي المرآة المثالية. هناك فقط مرايا تلبي رغباتنا بشكل مثالي. كل قارئ يقرر قراءة رواية، يختار المرآة التي تناسب ذوقه أو ذوقها.

عندما قلت أن المرايا المثالية ليس لها وجود، كنت أشير إلى أكثر من مجرد الاختلافات في الأسلوب. نحن الآن بصدد موضوع آخر ـ شيء يجعل كل الأدب ممكن ـ بماذا نشعر عندما نفتح السِتائر لكي تدخل أشعة الشمس، عندما ندخل مكاناً لأول مرة، عندما ننتظر المصعد الذي يرفض الوصول، عندما نفرش أسناننا، عندما نسمع صوت الرعد، عندما نبتسم لشخص نكرهه، عندما ننام في ظل شجرة ـ مشاعرنا متشابهة ومختلفة عن مشاعر أناس آخرين. التشابه يسمح لنا تخيّل جميع الجنس البشري من خلال الأدب، كما يسمح لنا معرفة الأدب العالمي ـ الرواية العالمية. لكن كل روائي يمتلك أسلوبه الخاص في التجربة، ويصف، القهوة التي يشربها، شروق الشمس، وحبه الأول بطريقة مختلفة. هذه الاختلافات تمتد إلى جميع شخصياته الروائية. وتُشكّل هذه الاختلافات أساس أسلوب وتوقيع ذلك الروائي.

«سيد باموك، لقد قرأت كل كتبك»، قالت لي سيدة في إسطنبول ذات مرة. كانت تقريباً بعمر عمتي، ولديها مظهر العمة، «أنا أعرفك جيداً، قد تتفاجئ» وعندما ألتقت أعيننا، تسلل إلى نفسي شعور بالخجل والذنب، لقد فهمت قصدها. كلام تلك المرأة الحكيمة، التي كانت تكبرني بجيل تقريباً، والخجل الذي شَعرتُ به في تلك اللحظة، والأثر الذي تركته نظرتها في نفسي مع مرور الأيام، ومحاولتي لفهم سبب ارتباكي.

هذه السيدة التي ذكرتني بعمتي، لم تقصد بقولها أنها «تعرفني» بأنها تعرف سيرة حياتي، عائلتي، أين أسكن، المدارس التي تعلمت فيها، الروايات التي كتبتها والمشاكل السياسية التي تعرّضتُ لها. لم تقصد حياتي الشخصية، عاداتي الشخصية، أو طبيعتي الحساسة ونظرتي للعالم التي حاولت التعبير عنهما من خلال ربطهما بمسقط رأسي في كتابي «إسطنبول». هذه المرأة العجوز لم تخلط بين قصتي والشخصيات الخيالية في قصصي. بدت أنها تتحدث عن شيء أعمق، أكثر عاطفة، أكثر سرّية، وشعرت بأني قد فهمتها. ما سمح لبصيرة العمة أن تعرفني جيداً كانت تجاربي الحسّية التي دسستها بدون وعي في جميع كتبي، وفي جميع شخصياتي. لقد أَسقطت تجاربي الخاصة على شخصياتي: كيف أشعر عندما أشم رائحة الأرض التي أغرقتها مياه المطر، عندما أصبحت ثملاً في مطعم صاخب، عندما لمست طقم أسنان أبي بعد وفاته، عندما نَدمت على أني أحببت، عندما وجدت طريقة للهروب بكذبة صغيرة قلتها، عندما وقفت في صف الأنتظار في مؤسسة حكومية وأمسك بأوراق تبللت من عرق يدي، عندما أُشاهد الأولاد في الشارع وهم يلعبون كرة القدم، عندما قصصت شعري، عندما أنظر إلى لوحة الباشا والفواكه المعلقة على حائط البقالين في إسطنبول، عندما فشلت في اختبار القيادة، عندما أشعر بالحزن بعد أن غادر الجميع المنتجع عند نهاية الصيف، عندما لا أستطيع أن أقف وأغادر غرفة الجلوس بعد زيارة طويلة لمنزل أحدهم على الرغم من تأخر الوقت، عندما أُغلقت ثرثرة التلفاز في غرفة انتظار الطبيب، عندما أصادف صديق قديم عرفته من خدمة الجيش، أوعندما يُخيّم هدوء مفاجئ أثناء محادثة مسلية. لا أشعر بالأحراج عندما يعتقد قرّائي بأن مغامرات شخصياتي قد حدثت لي،

لأني أعرف أن هذا غير صحيح. بالإضافة إلى ذلك، لدي دعم من نظرية عمرها ثلاث قرون عن الرواية والخيال، والتي أستطيع استخدامها لوقاية وحماية نفسي ضد هذه الأدعاءات. وكنت مدركاً بأن نظرية الرواية وجدت من أجل الدفاع وحماية استقلال الخيال من الواقع. لكن عندما تخبرني قارئة ذكية بأنها شعرت أن تجربة الحياة الواقعية في تفاصيل الرواية كانت «ألغام» وضعتها بنفسي، فأني أشعر بالأحراج، مثل شخص اعترف بأشياء شخصية عن نفسه، مثل شخص كتب أعترافات قُرأت من قبل شخص آخر.

قبل كل شيء، أشعر بالكثير من الأحراج لأني أتحدث مع قارئ من بلد إسلامي، ليس من الشائع فيه التحدث عن حياتك الخاصة أو ما أسماه يورغن هابرماس «الصعيد العام»، حيث لا أحد يكتب كتباً مثل «الأعترافات» لروسو. مثل الكثير من الروائيين، ليس في المجتمعات المقهورة فقط، ولكن في كل زاوية من العالم، كنت أريد في الواقع مشاركة القارئ بأشياء كثيرة من تجاربي الحسّية، وأردت التعبير عن تلك التجارب بواسطة شخصيات خيالية. كل أعمال الروائي هي بمثابة مجموعة من النجوم يعرض فيها هو أو هي عشرات الآلاف من الملاحظات الصغيرة عن الحياة ـ أو بعبارة أخرى، تجارب حياتية تعتمد على مشاعر شخصية. هذه اللحظات الحسّية، التي تشمل كل شيء، من فتح الباب إلى تَذَكُر حبيبة الماضي، تصيغ لحظات من الألهام غير قابلة للأختزال، هي وجهات نظر شخصية للإبداع في الروايات. بهذه الطريقة، المعلومات التي التقطها الكاتب مباشرة من التجارب الحياتية ـ أو ما نسميه بالتفصيل الروائي ـ تنصهر مع الخيال بحيث بالكاد يمكن فصلهما.

دعونا نتذكر ترجمة جورج لويس بورخيس لرسالة كافكا إلى ماكس برود، التي طلب فيها كافكا من ماكس أحراق كل مخطوطاته التي لم تنشر. كما قال بورخيس: عندما وجه كافكا هذه التعليمات إلى برود، اعتقد كافكا في الحقيقة أن برود لن يفعل ذلك. برود، من جانبه، اعتقد أن هذا بالضبط ما فكر به كافكا. وكافكا فكر بأن برود كان يفكر بما كان يفكر به هو... وهكذا إلى ما لا نهاية.

الغموض حول أيّ أجزاء الرواية اعتمد على تجربة حقيقية وأيُّها تأليف، يضع الكاتب والقارئ في وضع متشابه. مع أي حدث، يعتقد الكاتب أن القارئ سوف يعتقد بأن هذا الحدث هو تجربة حقيقية، والقارئ يعتقد أن الكاتب قد كتب هذا التفصيل لظنه بأن القارئ سوف يعتقد أنها تجارب حقيقية. الكاتب، بدوره، يعتقد أن القارئ سوف يعتقد بأنه قد كتب هذا الحدث لاعتقاده بأن القارئ سوف يعتقد هذا أيضاً. لعبة المرايا هذه تصلح كذلك لمخيّلة الكاتب. عندما يصيغ الكاتب جملة، فإنه يفترض أن القارئ (بصورة مباشرة أو غير مباشرة) سوف يعتقد بأنه قد لفق هذا الحدث. القارئ يفترض هذا أيضاً، ويعتقد أن الكاتب يفترض أنه سوف يعتقد بطريقة مماثلة أن هذا الحدث كان متخيّل. وبنفس الطريقة، يفترض الكاتب... والخ.

الطريقة التي نقرأ بها الروايات مُزيّنة بالشك الناتج عن لعبة المرايا تلك. تماماً مثلما لا نستطيع أن نتفق على أي جزء من الرواية أعتمد على تجربة شخصية وأيّها خيال، فإن القارئ والروائي لا يمكنهما الأتفاق على خيال الرواية. ولشرح هذا الخلاف نعود إلى التراث، والاختلاف بين فهم قارئ وكاتب الرواية. نحن نشتكي من حوالي

ثلاثمائة سنة مضت منذ روبنسون كروزو، ظل الفهم المشترك للخيال بين الروائيين والقرّاء غائباً. لكن شكوتنا ليست صادقة تماماً. شكوانا تنقصها الحقيقة، تذكرنا بأنها صنعت بسوء نية. لأننا في زاوية من عقلنا نعرف أن هذا النقص للأتفاق الكامل بين القارئ والروائي هو القوة الموجهة للرواية.

مثال أخير لتوضيح أهمية هذا الغموض. دعنا نتخيّل أن الكاتب كتب بكل صدق سيرة ما بصيغة الشخص الأول، وتأكد من أن كل أحداث حياته، مئات الآلاف منها، كتبت بأمانة عن تجربته الشخصية. ودعنا نتخيّل أن الناشر الذكي أصدر الكتاب على أنه «رواية» (هناك الكثير من الناشرين الأذكياء قد يفعلون ذلك) بمجرد أن يُطلق عليه اسم رواية، فسوف نقرأ الكتاب بطريقة مختلفة تماماً عن الطريقة التي قصدها الكاتب. سوف نبحث عن المحور، نتساءل عن حقيقة أحداث الرواية، ونسأل أنفسنا أيّ جزء حقيقي، وأيّ جزء خيالي. نحن نفعل ذلك لأننا نقرأ الروايات حتى نشعر بهذه المتعة، متعة البحث عن المحور ـ ولكي نتمكن أيضاً من تأمل مضمون الحياة لهذه الأحداث، ونسأل أنفسنا بعد ذلك أيّ الأحداث كانت خيال وأيّها كانت تجربة حقيقية.

الآن، يجب عليّ التذكير بأن هذه المتعة العظيمة في قراءة وكتابة الروايات يعرقلها أو يعترضها نوعين من القرّاء:

١ ـ القارئ الساذج تماماً، وهو الذي يقرأ النص دائماً على أنه سيرة ذاتية، أو على أنه نوع من الوقائع المُقنّعة من تجارب واقعية، مهما حاولت أن تقنعه بأن ما يقرأه هو رواية.

٢ ـ القارئ الحساس ـ المتأمل تماماً، وهو الذي يعتقد بأن كل

النصوص، على أي حال، هي بُنيات وخيال، مهما حاولت اقناعه بأن معظم ما يقرأه هو سيرة ذاتية صريحة.

والآن، يجب أن أحذرك، ابتعد عن مثل هؤلاء الناس، لأنهم محصنين من متعة قراءة الروايات.

٣ ـ الشخصية الأدبية، الحبكة والزمن

لقد تعلمت التعامل مع الحياة بجدية، جاء ذلك نتيجة تعاملي مع الروايات بجدية في مرحلة شبابي. الروايات الأدبية تُقنعنا بأننا يجب أن نتعامل مع الحياة بجدية من خلال أظهار أننا في الحقيقة نمتلك قدرة التأثير على الأحداث وأن أختياراتنا الشخصية تشكل حياتنا. في المجتمعات المغلقة أو شبه المغلقة، حيث اختيار الفرد محدود، فن الرواية يبقى متخلفاً. لكن متى ما تطور فن الرواية في مثل هذه المجتمعات، فسوف يدعو الناس إلى دراسة حياتهم، وتحقيق ذلك يتم من خلال تقديم بنية أدبية سردية دقيقة عن الصفات الشخصية للفرد، مشاعره وقراراته. عندما نترك السرد التقليدي جانباً ونقرأ الروايات، فإننا سوف نشعر بأن عالمنا واختياراتنا لا تقل أهمية عن الأحداث التاريخية، الحروب العالمية وقرارات الملوك، البشوات، الجيوش، الحكومات والآلهة ـ وحتى أكثر من ذلك، مشاعرنا وأفكارنا لديها القدرة على أن تكون أكثر أثارة من أيٍ منها. في شبابي كنت ألتهم الرواية بعد الأخرى، شعرت بإحساس مثير من الحرية والثقة بالنفس.

هذه هي النقطة التي تدخل عندها الشخصيات إلى الصورة، لأن قراءة الرواية تعني البحث في العالم من خلال عيون، أرواح وعقول

الشخصيات الروائية. القصص، قصص الحب، الملاحم، المثنوي (وهو موشحات في قافية من سطرين باللغة التركية، الفارسية، العربية والأردو) والسرد الشعري الطويل في العصر الحديث يصف العالم عادة من خلال وجهة نظر القارئ. في تلك القصص القديمة، البطل يُحدد بشكل عام داخل المشهد، ونحن القرّاء نقف خارج المشهد. الرواية، من ناحية أخرى، تدعونا لدخول المشهد. نرى الكون من منظور البطل ـ من خلال مشاعره، وإذا اقتضى الأمر من خلال كلماته. (في حالة الروايات التاريخية، هذا النوع من التصوير يكون محدوداً لأن لغة الشخصية يجب أن تتلائم بشكل طبيعي مع السياق الزمني. الرواية التاريخية تؤثر بشكل أفضل عندما تكون أدوات المهارة والتعبير واضحة). الرؤية من خلال عيون شخصياتها، يجعل عالم الرواية يبدو أقرب وأكثر وضوحاً بالنسبة لنا. وهذا هو القرب الذي يستمد منه فن الرواية تأثيره الذي لا يقاوم. في النهاية التركيز الأساسي ليس على هوية وأخلاق الشخصيات الرئيسية، ولكن على طبيعة عالمهم. حياة الشخصيات، مكانهم في العالم، الطريقة التي يشعرون، ينظرون، ويتعاملون بها مع عالمهم ـ هذا هو موضوع الرواية الأدبية.

في حياتنا اليومية، نحن فضوليين بخصوص شخصية عمدة مدينتنا الجديد المنتخب. كذلك، نحن نريد أن نتعرف على المدرس الجديد في مدرستنا أي نوع من الأشخاص هو. هل هو حازم مع طلابه؟ هل اختباراته عادلة؟ هل هو لطيف؟ أخلاق زميلنا الجديد الذي سوف يشاركنا الغرفة في العمل لها تأثير كبير على حياتنا. نحن فضوليين لمعرفة هذه «الشخصيات» التي نلتقي بها ـ أستطيع القول، نحن

فضوليين لمعرفة قيمهم، مزاجهم وعاداتهم، في مقابل الطريقة التي يعبّرون بها. وجميعنا يعرف التأثير القوي لشخصية آباءنا علينا (بالرغم من أن ظروفهم المادية ومستوى تعليمهم لها تأثيرها أيضاً). اختيار شريك الحياة هو بطبيعة الحال موضوع منطقي ولا يمكن التغاضي عنه، في الحياة كما في القصة، من جين اوستن وحتى يومنا هذا، من آنا كارنينا إلى أفلام اليوم المشهورة. لقد ضربت كل تلك الأمثال لأوضح لكم، أن الحياة مليئة بالصعوبات والتحديات، لذا فنحن نمتلك ثمة فضول كبير وشرعي حول عادات ومبادئ الناس من حولنا. ومصدر فضولنا على أي حال هو الأدب (هذا الفضول يحفز أيضاً عشقنا للنميمة وآخر أخبار الشائعات). تركيز الرواية القوي على الشخصيات ينبع كذلك من هذا الفضول الإنساني جداً. بالتأكيد، على مدى المئة والخمسين سنة الأخيرة، أحتل هذا الفضول مساحة أكبر في الرواية أكثر من مساحته في الحياة الواقعية. أحياناً يصبح متسامحاً جداً، وأحياناً مبتذلاً.

بالنسبة لهوميروس، الشخصية كانت صفة محددة، صفة أساسية لا تتغير على الإطلاق. على الرغم من لحظات الخوف والتردد، ظل أوديسيوس دائماً ذا قلب طيب. من ناحية أخرى، بالنسبة لكاتب الرحلات في القرن السابع عشر العثماني أوليا جلبي، كما هو الحال مع العديد من الكتّاب في تلك الفترة، شخصيات الناس كانت صفة طبيعية من المدن التي زارها، مثل المناخ، الماء والموقع الجغرافي. أراد أن يشير في نفس واحد، على سبيل المثال، بأن المناخ في طرابزون كان ممطراً، وأن الرجال هناك أشداء والنساء أيضاً. اليوم نحن نسخر ببساطة من فكرة أن كل سكان مدينة ما لديهم نفس الصفات الشخصية. لكن

دعونا لا ننسى أن توقعات الأبراج في الصحف تستند على نفس الفكرة الساذجة، وهو أن الأشخاص الذين ولدوا في نفس التاريخ يمتلكون نفس الصفات الشخصية، وهناك ملايين من الناس يؤمنون بذلك.

أنا مقتنعٌ تماماً، مثل الكثير من الناس، أن شكسبير هو المسؤول عن تصورنا للشخصية الروائية المعاصرة. تطور التصور في بداية الأمر بدرجة كبيرة في النصوص الأدبية، وأصبح أكثر تطوراً في القرن التاسع عشر. شكسبير وخاصة نقد شكسبير، ساهم في تطور الشخصية الخيالية من تعريفها القديم ـ تجسيد سمة رئيسية واحدة، دور أحادي الأبعاد، الطبيعة التاريخية أو الرمزية (على الرغم من سخرية موليير، فإن بطل مسرحيته «البخيل» كان دائماً وفقط بخيلاً) ـ وحولها إلى وحدة معقدة تشكلت من خلال الدوافع والظروف المتناقضة. مفهوم ديستويفسكي عن الطبيعة البشرية يعتبر تصوراً ممتازاً لمفاهيمنا العصرية عن الوجود الإنساني ـ هذه الحزمة المعقدة من الصفات التي لا يمكن نسبتها إلى أي شيء آخر. ومع ذلك، فإن «الشخصية» لدى ديستويفسكي تصبح أكثر قوة وأكثر تأثيراً من أي جانب من جوانب الحياة الأخرى، أنها تُعَرّف الرواية وتترك أثراً عليها لا يمكن محوه.

نحن نقرأ ديستويفسكي لفهم الشخصيات، وليس لفهم الحياة نفسها. قراءة ومناقشة «الأخوة كارامازوف»، هي رواية عظيمة حقاً، من خلال ثلاث أخوة وأخوهم نصف الشقيق، يحدث نقاشاً بين أربعة أنواع من البشر، هو نقاش بين أربعة أنواع من الشخصيات. تماماً مثل شيلر وهو يفكر بأنواع الشخصيات الساذجة والحساسة، نحن مستوعبون تماماً

عندما نقرأ لديستويفسكي. لكن في نفس الوقت نعتقد أن: الحياة ليست هكذا تماماً.

لقد تأثر روائيو القرن التاسع عشر بالأكتشافات العلمية حوال قوانين الطبيعة، وبعد ذلك بالفلسفة الوضعية، في بحث سر روح الفرد المعاصر، حيث نتج عن ذلك سلسلة رائعة من الشخصيات والأنماط المتسقة ـ «أنماط» قدمت أوجه مختلفة من المجتمع. في دراسته المؤثرة «جوانب الرواية»، عن نجاح ومميزات رواية القرن التاسع عشر، ركز إدوارد مورغان فورستر بشكل كبير على موضوع الشخصية والأنماط المختلفة للشخصيات الروائية، صنفها ووصف كيفية تطورها.

عندما كنت في العشرين من عمري وقرأت هذا الكتاب، شعرت برغبة جامحة في أن أصبح روائياً، أدركت أن شخصية الإنسان في الحياة الواقعية، على أي حال، ليست مهمة كما هي في الأدب حسب رأي فورستر. لكني أريد بعد ذلك أن استمر في التفكير: إذا كانت الشخصية مهمة في الروايات، إذن يجب أن تكون في الواقع مهمة أيضاً ـ بعد كل هذا، لم أعرف الكثير عن الحياة. واستنتجت أيضاً أن الروائي الناجح هو من يخلق بطلاً لا يُنسى، مثل توم جونز، إيفان كارامازوف، مدام بوفاري، الأب غوريو، آنا كارنينا، أو أوليفر تويست. في شبابي طمحت لتحقيق هذا الهدف ـ لكن بعد ذلك، لم أُسمِّ رواياتي بأسماء أبطالها.

التطرف والاهتمام غير المتكافئ منتشر بوضوح في صفات ونزوات أبطال الرواية، تماماً مثل الرواية نفسها، من أوروبا إلى باقي أنحاء العالم. رؤية الناس وقصص بلادهم بواسطة تقنيات لعبة أجنبية جديدة

أسمها «الرواية»، أشعر الروائيين خارج أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين بأنهم ملزمين على ابتكار «ايفان كارامازوف» أو «دون كيخوت» في ثقافاتهم، وهكذا ظل الحال طيلة القرن التاسع عشر. إذا أراد النقاد الأتراك في الخمسينيات أو الستينيات من القرن الماضي الأشادة بالكتّاب المحليين والتغني بفخر إعجاباً بهم، فإنهم يكتبون عبارة من هذا القبيل: «هذه الرواية ترينا بأن في أستطاعتنا حتى في قرية تركية فقيرة إيجاد شخصية مثل هاملت أو ايفان كارامازوف».

في الحقيقة أن من أروع روايات الكاتب الروسي نيكولاي ليسكوف، الذي كان والتر بنيامين مولعاً بها، كان أسمها «السيدة ماكبث من متسنسك» والتي تذكرنا كيف انتشرت المشكلة بشكل واسع (هذه الرواية في الحقيقة مستوحاة من مدام بوفاري بشكل أساسي أكثر من ماكبث). عرض الشخصيات الروائية التي تم ابتكارها في مركز الثقافة الغربية على أنها تحف قد تم

جمعها، ونقلها ـ تماماً مثل طريقة دوشامب(*) «الفن كالعدم» ـ إلى البلاد اللاغربية، حيث الإبداع الروائي كان يزدهر للتو، أشعر هؤلاء الكتّاب بالفخر والرضا. شعروا بأن شخصية مواطنيهم كانت معقدة وعميقة مثل الشخصيات الغربية.

لسنوات طويلة يبدو الأمر كما لو أن مجتمع عالم الرواية والنقد بالكامل فكر نسيان أن ما أسميناه «شخصية» كان، خاصة في الروايات،

(*) مارسيل دوشامب (١٨٨٧ ـ ١٩٦٨) فنان فرنسي تَبَنى فكرة «الفن كالعدم» في أعماله التشكيلية، فأعماله كانت بمثابة ألغاز ومصدراً للمفاجأة والتخمين بالنسبة لفناني القرن العشرين.

هو صناعة الخيال البشري، تركيب مصطنع. تذكر مرة أخرى الكلمة التي استخدمها شيلر «ساذج» ليصف أولئك الناس الذين لا ينجحون في رؤية الزيف في الأشياء، ودعنا نسأل أنفسنا بسذاجة، كيف نجح عالم الأدب أن يبقى صامتاً وساذجاً بهذه الطريقة مع مراعاة شخصية بطل الرواية. هل كان ذلك نتيجة الاهتمام السائد بعلم النفس ـ المجال الذي أحيط بهالة علمية في النصف الأول من القرن العشرين، وانتشر بسرعة بين الكتّاب مثل مرض معدٍ؟ أم كان ذلك نتيجة موجة من الحماس الإنساني المبتذل والساذج لدعم فكرة أن البشر في جوهرهم متشابهين في كل مكان؟ أو ربما كان ذلك يعود إلى سيطرة الأدب الغربي فيما يتعلق بالآداب خارج حدوده، حيث عدد القرّاء أقل؟

عموماً، السبب الأكثر قبولاً، وبالصدفة، هو أحد الأسباب التي أيدها فورستر أيضاً، وهو أن الشخصيات الروائية تتبنى الحبكة، الأطار والثيمات أثناء كتابة الرواية. هذا التصور، الذي يمتلك جوانب تقترب من التصوف، هو مسألة اعتقاد بالنسبة للكثير من الكتّاب، ويتعاملون معها كأنها حقيقة الرب. أهم ما يجب على الروائي القيام به، كما يعتقد معظم الروائيين، هو ابتكار البطل! إذا نجح في الوصول إليه، أي البطل، فسوف يتحول إلى ما يشبه الملقن على خشبة المسرح، يهمس للروائي مسار الرواية بالكامل. ذهب فورستر بعيداً جداً عندما اقترح أنه يجب علينا نحن الروائيين أن نتعلم من شخصيات الرواية ما يجب أن نقوله في الكتاب. هذا التصور لا يؤكد أهمية شخصية الإنسان في حياتنا، مجرد أنها تظهر لنا أن الكثير من الروائيين يبدأون بكتابة رواياتهم بدون أن يكونوا متأكدين من قصتهم، وهذه هي الطريقة الوحيدة التي يستطيعون الكتابة بها. بالإضافة إلى ذلك، يشير تصور

فورستر إلى الجانب الأكثر تحدياً في الكتابة، وكذلك في القراءة: حقيقة أن الرواية، هي نتاج المهارة والبراعة معاً. كلما كانت الرواية طويلة، كلما واجه الكاتب صعوبة في صياغة الأحداث. يحتفظ بكل الأحداث في عقله، ويبتكر تصوراً عن محور الرواية بكل نجاح.

مثل هذه التصورات، التي تضع الأبطال وصفاتهم في قلب الرواية، تم تقبلها بكل سذاجة وبدون نقد لتُدَرس كقواعد وأساليب للكتابة في دورات الكتابة الإبداعية. عندما قرأت وأجريت بحثاً في واحدة من أكبر المكتبات في أمريكا، استعداداً لهذه المحاضرات، وجدت مصادر قليلة جداً تعترف بأن الوجود الإنساني الذي نسميه «الشخصية» هو بناء تاريخي، وأن شخصية بطل الرواية هو ابتكار نختاره لنصدقه، تماماً مثل بناء طبيعتنا النفسية والعاطفية. مثل النميمة حول شخصيات الناس الذين نعرفهم في حياتنا اليومية، وكذلك الخطب البليغة التي تحتفل بطبيعة لا تنسى لأبطال معينين وهي غالباً ما تكون ثرثرة فارغة لا أكثر.

منذ ذلك الحين عرفت أن الهدف الرئيسي من فن الرواية هو إعطاء وصف دقيق للحياة، دعوني أكون صريحاً معكم: في الحقيقة، الناس ليس لديهم كل هذه الشخصيات التي نجد وصفها في الروايات. وخاصة في روايات القرن التاسع عشر والعشرين. عمري الآن سبعة وخمسون عاماً وأنا أكتب هذه الكلمات. لم أستطع التعرف على نوع شخصيتي من خلال الشخصيات التي تواجهني في الروايات على الإطلاق ـ أو من الأفضل القول في الروايات الأوروبية. بالإضافة إلى ذلك، شخصية الإنسان لا تكاد تكون مهمة في تشكيل حياتنا كما هو المفترض في الروايات والنقد الأدبي في الغرب. لذا فإن القول بأن خلق الشخصية

ينبغي أن يكون هو الهدف الرئيسي للروائي يتناقض مع ما نعرفه عن حياتنا اليومية.

مع ذلك وجود الشخصية، يشبه وجود أسلوب شخصي في فن الرسم بعد عصر النهضة، يضفي تميزاً على الشخص: أنها تضع ذلك الفرد منفصلاً عن الآخرين. لكن ما هو أكثر حسماً من شخصية بطل الرواية هو كيفية تكيّف أبطال الرواية مع المشهد، الأحداث، والطبيعة المحيطة بهم.

الدافع الأساسي الأقوى الذي أشعر به عندما أكتب رواية هو حرصي على أن «أرى» في الكلمات بعض المواضيع والثيمات، من أجل أن أستكشف جانباً من الحياة لم يُصور من قبل على الإطلاق، وأن أكون أول من وضع في كلمات مشاعر، أفكار، وظروف الناس الذين يعيشون معي في الكون نفسه ومروا بنفس التجارب. في البداية، هناك أنماط شكلّها الناس، الأشياء، القصص، الصور، الظروف، القناعات، التاريخ، والطريقة التي تضع كل هذه الأشياء معاً ـ أو بمعنى آخر، البنية ـ وإضافة إلى الحالات التي أريد أن أجسدها، أؤكدها وأتعمق فيها أكثر. سواء أكانوا أبطال رواياتي أقوياء أم ضعفاء (مثلي)، أحتاجهم لأكتشاف عوالم جديدة وأفكار جديدة. شخصية البطل الرئيسي في روايتي تُحدد بنفس الطريقة التي تتشكل بها شخصية الإنسان في الحياة: من خلال الظروف والأحداث التي يعيشها. القصة أو الحبكة هي خط يربط بشكل فعال الظروف المختلفة التي أريد الحديث عنها. البطل هو شخص ما شكلّته هذه الظروف وساعد هو على إظهارها بأسلوب حكائي.

أبذل قصارى جهدي للأندماج مع أبطالي، سواء أكانوا يشبهونني أم

لا. أتخيلهم في البداية، وشيئاً فشيئاً، أستطيع أن أرى العالم من خلالهم. المحك في الأسلوب الروائي ليس الهوية أو شخصيات الأبطال، لكن قبل كل هذا كيف يظهر الكون لهم داخل الرواية. إذا أردنا فهم شخص ما وتقديم تصور أخلاقي عنه، يجب علينا معرفة كيف يبدو العالم من وجهة نظر ذلك الشخص. ولهذا نحن بحاجة إلى المعلومات والتخيّل معاً. الآراء السياسية التي يُنَفس عنها الكاتب في نصه لا تجعل الرواية سياسية، ولكن ما يجعلها سياسية هو محاولتنا في فهم شخص ما يختلف عنا من ناحية الثقافة، الصنف، والجنس. هذا يعني الشعور بالشفقة قبل المرور بالأحكام الأخلاقية، الثقافية أو السياسية.

إندماج الكاتب مع أبطال رواياته فيه طبيعة طفولية، خاصة أثناء عملية الكتابة، جملة بعد جملة. طفولية، لكن ليست سذاجة. مزاجي، عندما أندمج مع كل بطل من أبطال رواياتي، يشبه ما كنت أشعر به عندما كنت طفلاً ألعب بلعبي وحدي. مثل كل الأطفال، أحب أن ألعب في عالم الخيال، أن أضع نفسي مكان شخص ما في مكان آخر وأتخيل عالم من الأحلام أكون فيه جندياً، لاعب كرة قدم مشهور أو بطل عظيم. (جان بول سارتر، ألتقط بشاعرية التشابه بين أداء الطفل للتخيّل وعقلية الروائي في مذكراته Les Mots أو «الكلمات»). اللعبة البنيوية للرواية تضيف متعة طفولية أخرى إلى السعادة التي استمدها من الكتابة. خلال خمسة وثلاثين عاماً كسبت بها لقمة عيشي من كتابة الروايات، شعرت في كثير من الأحيان بأني محظوظ مع هذه المهنة التي تسمح لي اللعب بألعاب تشبه تلك التي كنت ألعب بها وأنا طفل. على الرغم من

كل التحديات والجهد العظيم الذي يتطلبه، إلا أن العمل كروائي يبدو لي دائماً عملاً ممتعاً.

عملية الأندماج إذن طفولية، لكنها ليست ساذجة تماماً، لأنها لا تستطيع احتلال عقلي بالكامل. بينما زاوية من عقلي منشغلة في ابتكار شخصيات خيالية، التحدث والتعامل مثل شخصياتي، ومحاولة العيش في جلد شخص آخر، زاوية أخرى من عقلي تقيّم باهتمام الرواية ككل ـ تدرس التركيب العام، تُقدر كيف سيقرأ القارئ، تُشرح القصة والشخصيات، وتحاول التنبؤ بتأثير عباراتي. كل تلك الحسابات الدقيقة، ترتبط بالجانب الإبداعي للرواية، والجانب الحساس ـ المتأمل للروائي، وتكشف وعياً يناقض بشكل مباشر سذاجة الطفولة. كلما نجح الروائي في أن يكون ساذجاً وحساساً معاً، كتب أفضل.

مثال جيد على التصادم ـ أو من الأفضل أن نقول الأنسجام ـ بين الجانب الساذج (طفولي، لعوب، على استعداد للأندماج مع الآخرين) والجانب الحساس ـ المتأمل للروائي (على وعي تام بصوته الداخلي ومنشغل بالمسائل الفنية) الحقيقة أن كل روائي مدرك بأن هناك حدود لقدرته على الأندماج مع الآخرين. الإبداع الروائي هو خدعة تمكننا من الحديث عن أنفسنا كأننا شخص آخر، وعن الآخرين كما لو كنا في مكانهم. وبمجرد أن توجد حدود نستطيع من خلالها الحديث عن أنفسنا كما لو أننا شخص آخر، هناك أيضاً حدود للمدى الذي نستطيع من خلاله الأندماج مع شخص آخر. الرغبة في ابتكار الكثير من الأنماط المحتملة للأبطال عن طريق السيطرة على كل الثقافات، التاريخ، الصنف، والجنس ـ لنتجاوز أنفسنا من أجل أن نرى ونكتشف الكل ـ

هو الرغبة التحررية الأساسية التي تجعل قراءة وكتابة الروايات مشوّقة، إضافة إلى الطموح الذي يجعلنا ندرك حدود قدرة شخص ما على فهم شخص آخر.

هناك جانب خاص جداً فيما يتعلق بكتابة وقراءة الروايات، وهو الجانب الذي يتعلق بالحرية، تقليد حيوات أخرى وتخيّل أنفسنا على أننا شخص آخر، وهنا أرغب في التوقف قليلاً عند هذه النقطة الأخلاقية. إحدى الجوانب الممتعة في كتابة الروايات هي اكتشاف أن الروائي إذا تعمد وضع نفسه في مكان شخصياته، وإذا قام ببحث واستخدم مخيّلته، فسوف يغيّر نفسه تدريجياً. لا يرى العالم فقط من خلال أبطاله، لكنه سوف يشبه بطله تدريجياً! سبب آخر يجعلني أعشق حرفة كتابة الروايات، هو أنها تدفعني إلى تجاوز وجهة نظري الشخصية لأكون شخصاً آخر. كروائي، أندمجت مع الآخرين وخرجت خارج حدود نفسي، أكسبني هذا شخصية لم أملكها سابقاً. خلال الخمس وثلاثين سنة الماضية، من خلال كتابة الروايات ووضع نفسي مكان الآخرين، صنعت مني نسخة ممتازة ومعقدة.

لكي تذهب خارج حدود نفسك، لكي ترى كل شيء وكل شخص على أنه مجموعة عظيمة، ولكي تندمج مع أكبر عدد ممكن من البشر، لكي ترى كل ما هو ممكن: بهذه الطريقة الروائي يشبه الرسامين الصينين القدماء، الذين يتسلقون الجبال من أجل التقاط إحساس مناظر طبيعية واسعة. المتخصصون في الرسومات الصينية للمناظر الطبيعية، مثل جيمس كاهيل، يحبون تذكير الهواة الساذجين بأن مكان المراقبة الذي يشرف على كل شيء من الأعلى بنظرة واحدة والذي يجعل تلك

اللوحات ممكنة هو التخيّل، ولا يوجد رسام رسم لوحاته على قمة جبل. بنفس الطريقة يكون بناء الرواية مقترن بالبحث عن نقطة وهمية بحيث يمكن من خلالها الأشراف على المشهد بالكامل. هذه النقطة الوهمية المسبقة هي أيضاً الوضعية التي يتمكن من خلالها المرء من رؤية محور الرواية بشكل أوضح.

عندما تتجول الشخصية الخيالية خلال مشهد واسع، تسكنه، ترتبط به، وتُشكل جزءاً منه ـ هذه هي الإشارات التي تجعل منها أو منه شخصية لا تنسى. سنظل نذكر آنا كارنينا، ليس بسبب تقلبات أحاسيسها أو مجموعة الصفات التي نطلق عليها «شخصية» فحسب، ولكن بسبب المشهد الثري الواسع الذي كانت آنا غارقة فيه بعمق، وبدوره، يكشفه المشهد عن نفسه من خلالها بكل تفاصيله الباذخة. أثناء قراءة الرواية نرى المشهد من خلال عينيّ البطلة وفي نفس الوقت ندرك أن البطلة جزء من ثراء ذلك المشهد. فيما بعد، سوف تتحول إلى رمز خالد، علامة بارزة تذكرنا بالمشهد الذي تُمثل هي جزءاً منه. في الحقيقة أن روايات طويلة وغنية مثل «دون كيخوت»، «ديفيد كوبرفيلد» و«آنا كارنينا» حملت أسماء شخصياتها الرئيسية تؤكد المَهَمة شبه الرمزية للبطل: وهو أن يستحضر كامل المشهد في عقل القارئ. ما يتبقى في عقولنا غالباً النموذج العام للرواية أو العالم الشمولي ـ الذي أشير إليه على أنه «مشهده». لكن البطل هو الأداة التي تجعلنا نتذكر. هكذا يصبح أسمها أو أسمه في مخيلتنا هو اسم المشهد الذي قدمته الرواية لنا.

هذه الطريقة العريقة لعرض الشخصيات ـ أي كجزء من المشهد الذي يعيشون فيه ـ وصفها كولريدج في محاضراته عن شكسبير:

«(الشخصية الدرامية) يجب أن يستدل عليها القارئ كما في الحياة الواقعية، ولا تُكشف له». ملاحظة كولريدج لها نتائج بعيدة المدى. حوالي ثمانية أجيال من القرّاء والكتّاب ـ أعني ما يقارب مئتي عام ـ استنتجوا أن التحدي الكبير الذي يواجه الإبداع الروائي هوبناء شخصية البطل، واكتشاف هذه الشخصية بنجاح من قبل القارئ.

يجب أن لا ننسى أن كولريدج كتب هذه الكلمات بعد شكسبير بقرنين، في عصر نهضة الرواية الإنكليزية، وديكنز كان على وشك كتابة رواياته الأولى. لكن التحدي والفرح العميق الذي تقدمه الرواية لا يأتي من الأستدلال على شخصية البطل من خلال سلوكه، ولكن من خلال أندماجنا معه، ضمن جزء من عقلنا على الأقل ـ وبهذه الطريقة، ولو بصورة مؤقتة، نتحرر من أنفسنا، لنكون شخصاً آخر، ولمرة واحدة نرى العالم من خلال عينيّ شخص آخر. إذا كان الهدف الحقيقي للرواية هو وصف كيف نشعر بالحياة في هذا العالم، فمن الطبيعي أن هذا يرتبط بشكل كبير بالشخصية الإنسانية وعلم النفس. لكن موضوع الرواية أكثر إثارة من علم النفس المجرد. شخصية الفرد ليست مهمة بقدر الطريقة التي يتعامل بها هو أو هي مع الأشكال المتعددة من العالم ـ كل لون، كل حدث، كل زهرة وفاكهة، كل شيء تقدمه لنا حواسنا. وشعورنا بالأندماج مع الشخصية، هو المتعة الرئيسية والمكسب العظيم الذي يقدمه لنا الإبداع الروائي، يعتمد أساساً على هذه الأحاسيس.

ليس لأن آنا كارنينا شخصية مميزة لذا وصفها تولستوي بطريقة معينة في قطار موسكو ـ سانت بطرسبرغ. هو ربط ببساطة مشاعر أمرأة متزوجة غير سعيدة في القطار تهرب من حياتها مع رواية في يدها، بعد

أن رقصت مع ضابط شاب وسيم في حفلة رقص في موسكو. الذي جعل شخصية آنا لا تُنسى هو دقة التفاصيل الكثيرة. لقد رأينا وشعرنا وارتبطنا بكل شيء مثلما فعلت تماماً ـ ليل ثلجي في الخارج، مدخل القطار، الرواية التي تقرؤها (أو تحاول قراءتها بدون نجاح) نحن نرى ونشعر ونُظهر الاهتمام مثلها تماماً. ربما هناك سبب واحد لهذا، هو الأسلوب الذي شكّل به تولستوي شخصية آنا: على عكس أسلوب ثيرفانتس في تصويره لـ «دون كيخوت»، وصف تولستوي آنا بأسلوب ناعم، غامض، ومنحنا مجالاً كافياً للأندماج مع شخصيتها. عندما نقرأ «آنا كارنينا»، لا نحتاج إلى البقاء في الخارج، كما هو الحال عندما نقرأ «دون كيخوت». ولعل أبرز ما يميز الرواية هو أنها تسمح لنا برؤية العالم كما صورته الشخصيات، مع كل مشاعرهم. بما أن المشهد الواضح الذي نراه من بعيد قد تم وصفه من خلال عيونهم ومن خلال مشاعرهم، لذا نضع أنفسنا في مكانهم، نتأثر بعمق، وننتقل من وجهة نظر شخصية إلى أخرى لأحتواء المشهد بالكامل، مثل شعور نجربه من داخله. المشهد الذي تتحرك فيه الشخصيات، لا يلقي بظلاله عليهم، بل العكس، الشخصيات الروائية التي تم تأليفها وبناءها بدقة هي التي تكشف أحداث هذا المشهد وتلقي الضوء عليه. ولكي يتحقق ذلك، يجب أن يرتبطوا بعمق مع العالم الذي يفهموه.

أساليب تصوير ارتباط الشخصيات بالمشهد، هو الموضوع الثاني والثالث في هذه المحاضرة: الحبكة والزمن في الرواية. لكي نقول أن الشخصية أو روح الأبطال هي ليست الموضوع الرئيسي للرواية، علينا أن نبتعد عن الجانب الساذج من عقولنا، بأسلوب حساس ـ متأمل، مهارة تصوير الشخصية. هذه المهارة هي أساس بنائنا وفهمنا للشخصية

الروائية. الروائي يُطّور أبطاله بقدر ما يطوّر المواضيع التي يريد بحثها، كشفها والحديث عنها، ومع تجارب الحياة التي يرغب في جعلها تسلط الضوء على تصوره وإبداعه.

الروائيون لا يخلقون بطل مع روح خاصة جداً، ثم يُخضعها وفقاً لرغبات تلك الشخصية، إلى مواضيع أو تجارب معينة. الرغبة في كشف مواضيع خاصة يأتي أولاً. وبعدها فقط يضع الروائي تصوراً للشخصيات التي تَصلح لتوضيح هذه المواضيع. هذا ما أفعله دائماً. وأشعر أن كل الكتّاب، بوعي أو بدون وعي، يفعلون الأمر ذاته.

«هذا ما أفعله دائماً!» من الممكن أن تكون هذه العبارة عنواناً فرعياً لهذه المحاضرات. أعني بذلك، شرح كيفية فهمي لجنس معروف مثل «الرواية». كيف ترتبط مخيّلتي بهذا النوع المميز، الذي تطور، تشكّل، ووُضع أمامي مثل لعبة رائعة ـ كونٌ ثلاثي الأبعاد تألف من كلمات كتبها آلاف الكتّاب السابقين؟ ماهو الأساس العاطفي والفكري لعملي كروائي؟ وجهة نظري تتفق مع وجهة نظر إنسان حذر، لكن متفائل، يعتقد أن بأمكانه تصوير كل الجنس البشري بقدر ما يستطيع سبر أغوار نفسه وينجح في التعبير عن معرفته لنفسه. لدي قناعة ساذجة بأني أستطيع أن أبين كيفية عمل عقل الروائيين الآخرين عندما هؤلاء الكتّاب يبنون رواية، طالما أني عرضت تجربتي في قراءة وكتابة الروايات بصدق. بعبارة أخرى، هناك جانب ساذج مني يعتقد بأني أستطيع أن أوضح لكم، قرّائي، الجانب الحساس ـ المتأمل وهو منشغل بالجوانب الفنية من الرواية.

فيما يتعلق بالجانب الساذج من شخصيتي، أشعر بالألفة مع

النظريات السردية للشكليين الروس في بداية القرن العشرين، مثل فيكتور شكلوفسكي. ما نسميه «حبكة»، أو تسلسل الأحداث في القصة، ليس سوى خط يربط نقاط نود طرحها والمرور من خلالها. هذا الخط لا يقدم أدوات أو مضمون الرواية ـ أريد القول، الرواية نفسها. في الواقع، هو يشير إلى التصنيف من خلال النص الذي يتألف من آلاف النقاط الصغيرة التي تشكل الرواية. وحدات السرد، الموضوعات، الأنماط، العقد الثانوية، القصص القصيرة، اللحظات الشعرية، التجارب الشخصية، معلومات من هنا وهناك ـ أياً كان الأسم الذي تختاره لمثل هذه النقاط، فإنها تشكل مجالات صغيرة وكبيرة للطاقة تشجعني وتحثني على كتابة الرواية. في مقال عن «لوليتا»، يسمي فلاديمير نابوكوف هذه النقاط المهمة، المميزة بـ «النهايات العصبية» التي تصنع الكتاب. أشعر أن هذه النقاط، تشبه تماماً تصور أرسطو عن الذرة: هي كيانات لا تنقسم ولا تتجزأ.

في روايتي «متحف البراءة»، وبالأعتماد على فيزياء أرسطو، حاولت أن أثبت وجود علاقة بين هذه النقاط التي لا تتجزأ واللحظات التي تكّون الزمن. وفقاً لأرسطو، مثلما أن هناك ذرات لا تنقسم ولا تتجزأ، هناك أيضاً لحظات لا تتجزأ، والخط الذي يربط هذه اللحظات التي لا تعد ولا تحصى، يسمى الزمن. بنفس الطريقة، حبكة الرواية هي الخط الذي يربط وحدات السرد الصغيرة والكبيرة غير القابلة للأنقسام. بالطبع، الأبطال يجب أن يمتلكون روحاً، شخصية، وبُنية نفسية تبرر المسار والدراما المطلوبة من خلال هذا الخط، من خلال الحبكة.

السمة الرئيسية التي تجعل الرواية تتميز عن باقي أنواع السرد الطويل

وجعلتها نوع أدبي له شعبية واسعة هي الطريقة التي تُقرأ بها الرواية: حقيقة رؤية كل هذه النقاط الصغيرة، هذه النهايات العصبية على طول الخط، من خلال عينيّ إحدى الشخصيات في القصة، عملية ربط هذه النقاط مع مشاعر وأحاسيس الأبطال. سواء من كان يروي الأحداث هو الشخص الأول أو الشخص الثالث، سواء كان الروائي أو القاص مدرك أو غير مدرك لهذه العلاقة، فإن القارئ يمتص كل حدث في المشهد العام وذلك بربطه مع عواطف ومشاعر البطل القريب من الأحداث. هذه، إذن، هي القاعدة الذهبية لفن الرواية، تنبع من البنية الداخلية للرواية نفسها: يجب أن يترك لدى القارئ انطباع بأن كل وصف لوضع يخلو تماماً من الناس أو موضوع متطرف تماماً بالنسبة للقصة هو إضافة ضرورية لمشاعر، إحساس، والعالم الحسي والنفسي للأبطال. بالرغم من أن المنطق العادي يوحي بأن ما رأته آنا كارنينا في المشهد خارج نافذة القطار قد يكون من قبيل الصدفة، وأن القطار قد مر من خلال أي نوع من المناظر، بينما نحن نقرأ الرواية كانت ندف الثلج خارج نافذة القطار تعكس لنا مزاج أمرأة شابة. بعد أن رقصت مع ضابط شاب في حفلة صاخبة في موسكو، آنا تجلس في مقصورتها وفي طريق العودة إلى حماية بيتها وأسرتها ـ لكن عقلها مشغول بمغامرة أبعد، بالقوة المخيفة وجمال الطبيعة. وصف المشهد، الموضوعات المختلفة، السرد الضمني، الاستطراد البسيط في الرواية الجيدة، الرواية العظيمة ـ كل شيء يشعرنا بمزاج، عادات، وشخصيات الأبطال. دعنا نتخيّل الرواية مثل بحر يتكون من هذه النهايات العصبية المتينة، هذه اللحظات ـ الوحدات التي تُلهم الكاتب ـ ودعونا لا ننسى أن كل نقطة تحتوي على شيء ما من روح البطل.

الزمن، كما وصفه أرسطو في كتابه «الفيزياء»، هو خط مستقيم يربط اللحظات المنفصلة مع بعضها. هذا هو الزمن المجرد، التعريف المعروف والمتفق عليه من قبل الجميع، ونتبعه من خلال الساعات والتقويمات. بالمقارنة مع الأنواع الخيالية الأخرى والقصص التاريخية، الروايات صورت العالم من وجهة نظر الناس الذين يعيشون في داخله، من خلال تفاصيل أرواحهم، وإحساسهم ـ ولهذا، في الروايات، الزمن هو ليس الزمن الخطي والمجرد الذي عرّفه أرسطو، لكنه الزمن الشخصي للأبطال. ولكن من أجل تحديد العلاقات بين الأبطال، نحن القرّاء مازلنا نحاول فهم الزمن المجرد الذي يشترك به الجميع في الرواية ـ خاصة عندما نقرأ روايات مزدحمة بالشخصيات. الكتّاب الساذجون والصادقون، الذين لا تزعجهم مهارة التقنيات السردية، يزودون قرّاءهم بجمل توضيحية مثل: «في الوقت الذي استقلت فيه آنا القطار المتوجه إلى موسكو، وليفين في مزرعته...» وذلك لمساعدتنا على بناء زمن مجرد في مخيّلتنا. لكن الراوي لا يحتاج دائماً لهذا النوع من التذكير. القارئ يستطيع تخيّل الزمن المجرد المشترك للرواية بمساعدة الأحداث من مثل عاصفة ثلجية، عاصفة، هزّة أرضية، حريق، حرب، أجراس الكنيسة، الأذان، تغيّر الفصول، الأوبئة، تقارير الصحف، وأهم الأحداث المعلنة ـ الظواهر التي جميع الشخصيات على علم بها، حتى تلك التي لا تتصل ببعضها بشكل مباشر. عملية التخيّل هذه سياسة، يشبه هذا الأسلوب الذي يُمكّننا من تخيّل مجموعة تقدم الناس في الرواية، أو ازدحام المدينة، أو المجتمع، أو الدولة، عند هذه النقطة التي جعلت الرواية تبتعد كثيراً من الشعر، ومن الشياطين الداخلية لأبطالها، وتقترب كثيراً من التاريخ. الشعور، عندما نقرأ رواية، بوجود

الزمن المجرد المشترك، يثير فينا عاطفة تشبه ما نشعر به من سعادة عندما ننظر إلى لوحة كبيرة لمنظر طبيعي ونرى كل شيء في نفس الوقت: نعتقد بأننا وجدنا المحور السري للرواية بين طيات التاريخ وسمات المجتمع. لكني أؤمن بأن هذا سوء فهم. في «الحرب والسلام» لتولستوي و«عوليس» لجيمس جويس، روايتان نشعر معهما في كثير من الأحيان بوجود الزمن المجرد المشترك، العمق، المحور السري لا يرتبط بالتاريخ، ولكنه يرتبط بالحياة نفسها وبنيتها.

ما نسميه بـ «الزمن المجرد» يقوم بدور الأطار الذي يوحّد عناصر الرواية ويجعلها تبدو كما لو أنها في لوحة منظر طبيعي. لكن من الصعب رؤية هذا الأطار، ولهذا يحتاج القرّاء مساعدة الراوي ـ لأن أثناء قراءة وكتابة الرواية على حد سواء السرد (بخلاف لوحة منظر طبيعي) يتطلب أن لا نرى المشهد العام، لكن ما تراه كل شخصية وتدركه بشكل منفصل، ويجعلنا نقدر كل النقاط المحددة من وجهات النظر. في لوحة كلاسيكية صينية لمنظر طبيعي، نرى في وقت واحد الأشجار المنفصلة، الغابة التي تشكل جزءاً من اللوحة، والمنظر العام. لكن في حالة الرواية، من الصعب على الكاتب والقرّاء أن يفصلوا أنفسهم عن الأبطال من أجل أن يميّزوا الزمن المجرد ويحصلوا على نظرة شاملة للرواية.

«آنا كارنينا» واحدة من أكثر الروايات المتخيّلة مثالية على الإطلاق. وأولئك الذين يعرفون كيف ألفها تولستوي ـ من خلال التنقيح، التصحيح والتهذيب المتواصل ـ يعرفون أيضاً أنه كتاب كتب بعناية شديدة. على الرغم من أن نابوكوف بيّن ـ بينما يبتهج وهو يظهر أكثر

ذكاءً من تولستوي ـ أن على الرغم من وجود بعض الأخطاء في القصص الشخصية للأبطال، إلا أن تولستوي لم ينجح في بناء الزمن المجرد المشترك بشكل فعال في «آنا كارنينا»، وتقويمات الشخصيات المختلفة ليست متناسقة ـ أو بعبارة أخرى، أن الرواية تحتوي على العديد من الأخطاء في التسلسل الزمني والتي يمكن أن يلاحظها محرر دقيق. أولئك الذين قرأوا هذه الرواية من أجل المتعة المجردة لا يريدون ملاحظة هذه التناقضات، ويفترضون أن تقويمات تولستوي صحيحة. هذه اللامبالاة من جانب الكاتب وقرّاءه تنشأ من طبيعة كتابة وقراءة الروايات مع التركيز على زمن الشخصيات أكثر من الزمن العام في المشهد ـ هذا السلوك قابل للفهم، لأن قراءة رواية يقتضي دخول المشهد وضياع الصورة العامة.

بعد كونراد، بروست، جويس، فولكنر وفيرجينيا وولف أصبح القفز في الحبكة أو الزمن جزءاً مقبولاً من تقنيات كشف شخصية، صفات، سلوكيات ومشاعر أبطال الرواية للقارئ. هؤلاء الكتّاب المعاصرين ـ الذين لا يرتبون بشكل خطي الأحداث في المشهد العام وفقاً لمتسلسلة الساعات والتقويمات، لكن وفقاً لذكريات الأبطال، دورهم في الدراما، والأهم من كل ذلك، قناعاتهم ودوافعهم ـ يصنعون قرّاء في كل أنحاء العالم (الرواية قد أصبحت فناً عالمياً في ذلك الوقت!) ـ يشعرون بأن هناك أسلوب بديل لفهم حياتهم الخاصة وتلخيص الفريد منها من أجل جلب الأنتباه إلى تجربتهم الشخصية مع الزمن. كما أننا نكتشف ـ بمساعدة الرواية الحديثة ـ أهمية زمننا ولحظاتنا الشخصية، تعلمنا أيضاً رؤية شخصية البطل، صفاته النفسية والعاطفية، كجزء من المشهد العام للرواية. الفهم من خلال الرواية، التفاصيل

الصغيرة في الحياة التي تجاهلنا وسائل توظيفها، مشربّة بالمعنى، داخل المشهد العام، والسياق التاريخي. فقط إذا دخلنا المشهد العام للرواية من خلال التفاصيل الدقيقة لحياتنا وعواطفنا نحصل على القدرة والحرية للفهم بشكل كامل.

رؤية تساقط الثلوج من خلال نافذة القطار قد يخبرنا عن عواطف آنا كارنينا لأن ضابطاً شاباً لامس مشاعرها أثناء حفلة في موسكو، حرك مشاعرها إلى درجة أنها تفكر في إقامة علاقة عاطفية معه. تأليف وبناء شخصية البطلة يستلزم دمج الحبكة مع الأحداث المتعذر رفضها من الحياة الواقعية التي تتشابه بالنسبة لنا جميعاً. بالنسبة لي، تعني كتابة الرواية بأنني قادر على فهم مشاعر، عواطف وأفكار شخصياتي في المشهد (أو العالم). لذلك أشعر دائماً بأني يجب أن أربط آلاف النقاط الصغيرة التي تشكل الرواية مع بعضها، ليس بواسطة خط مستقيم، ولكن بواسطة خط متعرج. في الرواية، المواضيع، الأثاث، الغرف، الشوارع، المشاهد، الأشجار، الغابة، الطقس، المنظر من خلال النافذة ـ كل شيء يظهر لنا كدالة على أفكار ومشاعر البطل، تتشكل من المشهد العام للرواية.

٤ ـ الكلمات، الصور والأشياء

قلت أن فن كتابة الروايات هو القدرة على فهم أفكار ومشاعر الأبطال في داخل المشهد ـ أقصد بذلك، وسط الأشياء والصور المحيطة بهم. هذه القدرة هي أقل أهمية في أسلوب بعض الروائيين، أفضل مثال على ذلك، ديستويفسكي. عندما نقرأ روايات ديستويفسكي، نشعر في بعض الأحيان بأننا نواجه شيئاً عميقاً ومفاجئاً ـ بأننا حصلنا على معرفة عميقة عن الحياة، الناس وفوق كل هذا معرفة أنفسنا. هذه المعرفة تبدو مألوفة جداً وفي نفس الوقت غريبة، وفي بعض الأحيان تملؤنا بالخوف.

المعرفة أو الحكمة التي يقدمها لنا ديستويفسكي، لا تحاكي لدينا الخيال البصري، لكنها تحاكي خيالنا اللفظي. بالنسبة لقوة الرواية وفهم النفس البشرية، تولستوي عميق أحياناً مثل ديستويفسكي، ولأن هذين الرجلين كتبا خلال نفس الفترة وداخل نفس الثقافة، تمت مقارنتهما باستمرار مع بعضهما. على الرغم من أن جزءاً كبيراً من حكمة تولستوي تختلف في طبيعتها عن ديستويفسكي. تولستوي لا يخاطب فقط خيالنا اللفظي، لكن ـ حتى أكثر ـ خيالنا البصري.

بدون شك أن كل نص أدبي يحاكي كل من الذكاء البصري واللفظي

على السواء. في المسرح، حيث كل شيء يحدث أمام أعيننا مباشرة ومن أجل متعة أبصارنا، لعبة الكلمات، التفكير التحليلي، متعة اللغة الشعرية، وانسياب اللغة اليومية كذلك، بالتأكيد، جزءاً من المتعة. في حالة الكاتب الدرامي جداً مثل ديستويفسكي ـ لنقل، مشهد الأنتحار في «الشياطين» ـ قد لا يكون هناك صورة واضحة في الصفحة (على القارئ أن يتخيّل، إلى جانب بطل الرواية، شخص ما في الغرفة المجاورة ينتحر)، ومع ذلك يترك المشهد لدينا انطباعاً بصرياً قوياً. مع ذلك، وبفضل كل الجهد الذي يبذله عقل القارئ ـ أو ربما بسبب ذلك ـ مواضيع، صور ومشاهد قليلة فقط من أعمال ديستويفسكي ألتصقت في عقولنا. بينما عالم تولستوي زاخر بالتوقعات، يضع الأشياء بمهارة، بينما تبدو غرف ديستويفسكي غالباً شبه فارغة.

اسمحوا لي التعميم هنا، حتى أتمكن من توضيح وجهة نظري بشكل أبسط. بعض الكتّاب يكونون أفضل في محاكاة خيالنا اللفظي، بينما آخرون يخاطبون بشكل أقوى خيالنا البصري. سأسميهم على التوالي: «الكتّاب اللفظيون» و«الكتّاب البصريون». هوميروس، بالنسبة لي على الأقل، هو كاتب بصري: عندما أقرأ له، صور لا تحصى تمر أمام عينيّ. أستمتع بهذه الصور أكثر من القصة نفسها. لكن الفردوسي، كاتب الملحمة الفارسية الرائعة «الشهنامة»، التي أعدت قرآئتها مرة بعد أخرى عندما كتبت رواية «أسمي أحمر»، هو كاتب لفظي يعتمد أساساً على التحولات والمنعطفات في الحبكة. بالتأكيد، لا يمكن وضع كاتب فقط على جانب واحد أو الآخرين في مثل هذا التقسيم. لكن عندما نقرأ لبعض الكتّاب، نصبح أكثر ارتباطاً مع الكلمات، مع تطور الحوار، مع المفارقات أو الأفكار التي يكشفها الراوي. بينما كتّاب آخرون يأثرون

علينا من خلال ملء عقولنا بصور، وجهات نظر، مشاهد ومواضيع لا تنسى.

كولريدج هو أفضل مثال على كاتب يمكن أن يكون لفظياً أو بصرياً، تبعاً للنوع الأدبي الذي استخدمه. في شعره ـ على سبيل المثال، في قصة «أغنية البحار القديم» ـ هو شاعر، بدلاً من أن يحكي قصة، يرسم سلسلة رائعة من الصور للقارئ. لكن في نثره، نقده والسيرة الذاتية يصبح كوليدرج كاتب تحليلي يتوقع منّا أن نفكر تماماً بالمفاهيم والكلمات. بالإضافة إلى ذلك، لديه القدرة على وصف كيفية إبداع شعره ببصيرة ثاقبة: هو يكتب قصائده بخياله البصري، بينما كان يحللها بخياله اللفظي ـ أنظر، على سبيل المثال، الفصل الرابع من «ترجمة أدبية» Biographia Literaria. بنفس الطريقة، إدغار آلن بو، الذي تعلم كثيراً من كولريدج، وضح في دراسته «الفلسفة البنيوية» The philosophy of composition بأنه كتب قصيدته «الغراب» عن طريق مخاطبة المخيّلة البصرية لدى القارئ.

من أجل أن نفهم الأنقسام بين ما أسميه «الأدب البصري» و«الأدب اللفظي»، دعونا نغلق أعيننا للحظة، ونركز على موضوع معين، ونسمح لفكرة ما أن تتجلى في أذهاننا. ثم نفتح أعيننا من جديد ونسأل أنفسنا: عندما كنا نفكر، ما الذي كان يمر خلال عقلنا؟ ـ هل كانت كلمات أم صور؟ الجواب: ممكن أن يكون كلاهما، أو أحدهما. في بعض الأحيان نشعر بأننا نفكر بالكلمات، وأحياناً أخرى بالصور. وغالباً نتنقل من أحدهما إلى الآخر. قصدت هنا ان أوضح، بواسطة استخدام التمييز

بين البصري واللفظي، بأن كل نص أدبي خاص يميل إلى استخدام أحد المحورين في عقلنا أكثر من الآخر.

وهذه واحدة من أقوى قناعاتي: الروايات في جوهرها هي خيال أدبي بصري. الرواية تمارس تأثيرها علينا بصورة خاصة من خلال محاكاة ذكائنا البصري - قدرتنا على رؤية الأشياء في مخيّلتنا وتحويل الكلمات إلى صور ذهنية. جميعنا يعرف هذا، بالمقارنة مع الأنواع الأدبية الأخرى، الروايات تعتمد على ذاكرتنا من التجارب الحياتية اليومية والمشاعر الحسيّة، التي لا نلاحظها أحياناً. بالإضافة إلى أن الروايات تصوّر العالم، هي تصفه أيضاً - مع ثراء لا يضاهيه أي نوع أدبي آخر - تستحضر مشاعرنا من خلال الرائحة، الصوت، الذوق واللمس. مشهد الرواية العام يصبح حياً - إلى أبعد من ما تراه الشخصيات - مع أصوات هذا العالم، الروائح، الأذواق ولحظات التواصل. لكن من بين تجارب الحياة التي يشعر بها كل واحد منا من لحظة إلى أخرى بطريقته الخاصة، تبقى الرؤية هي الأهم بدون شك. كتابة الرواية يعني الرسم بالكلمات، وقراءة الرواية تعني تخيّل الصور من خلال كلمات شخص آخر.

أعني بـ «الرسم بالكلمات» أن يستحضر ذهن القارئ صورة واضحة جداً ومفهومة من خلال استخدام الكلمات. عندما أكتب رواية، جملة بعد جملة، كلمة بعد كلمة (دعنا هنا نستبعد المشهد مع حوارات كثيرة)، الخطوة الأولى دائماً هي صياغة الصورة، الفيلم، في عقلنا. أنا مدرك بأن مهمتي الحالية هي توضيح وتسليط الضوء على الصورة الذهنية. من خلال قراءة السيّر الذاتية للكتّاب ومذكراتهم، والتحدث مع

روائيين آخرين، أدركت ذلك ـ بالمقارنة مع كتّاب آخرين ـ أبذل جهداً كبيراً في التخطيط قبل أن أضع قلمي على الورقة. أولي اهتماماً أكبر نسبياً إلى تقسيم الكتاب إلى فصول وبنائها. عندما أكتب فصلاً، مشهداً أو لوحة صغيرة (هل لاحظت ذلك، مفردات الرسم تأتي لي بشكل طبيعي)، أراها أولاً بالتفصيل في عقلي. بالنسبة لي، الكتابة هي عملية تخيّل هذا المشهد، هذه الصورة. أُحدق من خلال النافذة تماماً بقدر ما أنظر إلى الورقة أمامي، التي أكتب عليها بقلم الحبر. عندما أستعد لتحويل أفكاري إلى كلمات، أسعى جاهداً إلى تصور كل مشهد كمتسلسلة فيلم، وكل جملة كلوحة.

لكن التماثل بين الفيلم واللوحة يصلح حتى نقطة معينة. عندما أكون على وشك وصف مشهد معين، أحاول أن أتصور وأسلط الضوء على جانب يمكنني التعبير عنه بأسلوب قوي وموجز. بينما خيالي البصري يبني الفصل الذي أكتبه، مشهداً بعد مشهد، وجملة بعد جملة، يركز على تلك التفاصيل التي يمكنني التعبير عنها بالكلمات بشكل فعال. في بعض الأحيان أتذكر حدثاً من الواقع، وأتخيّله ـ لكن بعد ذلك، أدرك بأنني لا أستطيع التعبير عنه بالكلمات، لذا أتخلى عنه. شعور العجز هذا غالباً ما يكون نتيجة قناعتي بأن تجربتي فريدة بالنسبة لي فقط. أبحث عن الكلمة المناسبة ـ le mot juste، التي قال فلوبرت بأنه يبحث عنها عندما يكتب (في الحقيقة، قبل أن يجلس ليكتب) ـ التي يمكنها إيصال الصورة في عقلي بشكل أفضل. الروائي لا يبحث فقط عن الكلمة التي تعبر بصورة أفضل عن ما يتخيّله، ولكن يتعلم تدريجياً كيف يتخيّل الأشياء التي يُجيد تفعيلها (مثل هذه الصورة التي اختيرت بشكل جيد يجب أن نسميها «الصورة المناسبة» l'image just). الروائي يشعر أن

الصورة التي يراها في عقله يمكن أن تكتسب معنى فقط عندما يحوّلها إلى كلمات، وكلما اقترب المركزان اللفظي والبصري من بعضهما في عقله، تعلم أكثر تخيّل الأشياء التي يمكنه أن يصبّها في كلمات. ربما هذين المركزين متداخلان مع بعضهما البعض في العقل، ولا يقعان على طرفين متناقضين من الدماغ.

أصبح من التقليدي الأستشهاد بالعبارة الشهيرة من Ars poetica «فن الشعر» لـ هوراس: «Ut pictura poesis» (مثلما هو الرسم، كذلك الشعر)، كلما يستحضر أحد القرابة بين الكلمات والصور أو بين الأدب والرسم. أحب أيضاً الكلمات الأقل شهرة التي تتبع هذه العبارة (هوراس يخرج معهم بشكل غير متوقع، بعد تصريحه بأن هوميروس نفسه يمكن أن يكتب أبيات رديئة) لأنها تذكرني بأن النظر إلى لوحة لمنظر طبيعي يشبه إلى حد بعيد قراءة رواية. «القصيدة مثل لوحة: بعضها يجذبك أكثر عندما تقف بالقرب منها/ بعضها عندما تبتعد أكثر/ الصورة مثل مكان مظلم، تحتاج أن ينظر لها في الضوء/ لأنها لا تخاف من حكم ناقد قاسٍ/ لوحة تعطي السعادة مرة، لوحة سوف ترضى إذا نظرت لها أكثر من عشر مرات».

هوراس استخدم قياس ومفردات الرسم في أماكن أخرى من Ars Poetica «فن الشعر»، لكن أفكاره وأمثلته لم تذهب إلى أبعد من ذكر الأسلوب الذي تتشابه فيه سعادة الشعر مع الرسم. الفرق الحقيقي بين الأدب والرسم، صاغه الكاتب المسرحي الألماني والناقد غوتهولد افرايم ليسينغ في كتابه «لاوكون» Laocoön (١٧٦٦) عن طريق التحليل المنطقي. الكتاب مع عنوان ثانوي: «دراسة عن حدود الرسم والشعر»،

هذا العمل وضح الفرق الذي يتفق عليه الجميع اليوم: وهو أن الشعر (الأدب) فن يتضح في الزمن، بينما الرسم، النحت والفنون البصرية الأخرى تتضح في المكان. الزمان والمكان مبدئين كانطيين أساسيين.

إذا نظرنا إلى لوحة لمنظر طبيعي، ندرك المعنى العام مباشرة: كل شيء يعرض هناك أمامنا. لكن من أجل أن ندرك المعنى العام لقصيدة أو قصة، نحتاج إلى فهم كيف تتغيّر الشخصيات والظروف مع مرور الزمن ـ بمعنى آخر، يجب أن نفهم القصة، الدراما، والأحداث. الأحداث التي تقع في سياق الزمن الدرامي. ونحتاج الزمن من أجل قراءة التراكيب اللفظية، ومن أجل متابعة بنيتها.

في الحقيقة، إذا أردنا تقييم لوحة منظر طبيعي مفصلّة يجب علينا ـ بالضبط كما قال هوراس ـ أن ننظر لها عشر مرات، مشاهدتها من مسافات مختلفة، نولي اهتماماً لتفاصيلها، ونأخذ الوقت الكافي للتحديق فيها. بالإضافة إلى ذلك، الرسومات التي تصف قصة يمكن أن تدمج في أطار واحد أكثر من زمن واحد ـ هذا هو، الزمن حسب تعريف أرسطو الذي أشرت له في المحاضرة السابقة. في زاوية من لوحة كبيرة قد تصوّر الحادث الذي تسبب في اندلاع حرب هائلة، بينما في الزاوية الأخرى قد يظهر الموتى والجرحى الذين خلفتهم الحرب. هذا ما نسميه بـ«فن الرسم السردي»، حرفية كانت تستخدم في القرن السادس عشر من قبل أساتذة أوروبيين من مثل الكارباجيو، كما كان يستخدمها أساتذة فارسيين في نفس الفترة، من مثل بهزاد.

لكن هذه الأمثلة لا تنتقص من صحة الفارق الشهير الذي حدده ليسينغ. استخدامه لتصنيفين فلسفيين رئيسيين، هما المكان والزمان،

يؤكد الفارق الواضح بين الشعر والرسم (غالباً ما تسمى بـ «الفنون الشقيقة» بسبب القدرة المتبادلة على التأثير في الروح البشرية). اسمحوا لي باستخدام هذا الفرق لتوضيح تصوري عن الرواية. الروايات، تماماً مثل اللوحات، تقدم لحظات راسخة. لكن الروايات تحتوي على أكثر من مجرد واحدة من هذه اللحظات الصغيرة التي لا تتجزأ (تشبه كثيراً تعريف أرسطو للزمن): تعرض الرواية آلالاف، عشرات الآلاف من هذه اللحظات. عُندما نقرأ رواية، نتخيل تلك الكلمات التي شكلت اللحظات، نقاط الزمن. أي بمعنى آخر، نحوّلها إلى مكان في مخيّلتنا.

عندما ننظر إلى لوحة ـ سواء أكانت لوحة لمنظر طبيعي، غلاف كتاب، مخطوطة تنويرية، صورة مصغرة، أو صورة زيتية ـ نحصل مباشرة على أنطباع عام. لكن الحالة ستكون على العكس تماماً عندما نقرأ الرواية. عندما نقلب الصفحات، كل اهتمامنا موجه بشكل مستمر على التفاصيل الصغيرة، الصور الصغيرة، اللحظات الصغيرة غير القابلة للأختزال، وننتظر بفارغ الصبر حتى نتمكن من تمييز المشهد العام، في حين أن الجميع يحاول تذكُر الكثير من التفاصيل. بينما اللوحة تُظهر لنا لحظات راسخة، الروايات تقدم لنا آلاف اللحظات الراسخة تصطف واحدة تلو الأخرى. قراءة الرواية غالباً ما تكون مشوّقة جداً، عندما يحاول فضولنا بفارغ الصبر تحديد المكان المناسب لكل لحظة في المشهد العام، وكيف يمكنها أن تشير إلى محور الرواية. لماذا يرينا الكاتب في تلك اللحظة بالذات تساقط الثلوج بوضوح من خلال النافذة؟ لماذا يقدم لنا مثل هذا الوصف الدقيق لأناس آخرين في مقصورة القطار؟ إلى أن نتساءل أين نحن في غابة اللحظات تلك، أو كيف يمكن أن نجد الطريق للخروج منها ـ بينما نفحص معاً كل شجرة،

كل تفصيل، وكل وحدة سرد ـ قد يشعرنا ذلك بالاختناق، بالضياع بشكل كامل في الغابة. لكن انتباهنا ثابت من حقيقة أن الأشجار في الغابة، آلاف اللحظات غير القابلة للتجزئة التي تشكل القصة، تتكون من التفاصيل الإنسانية العادية التي غالباً ما تكون تفاصيل بصرية تماماً. ما يجعلنا يقظين هو الطريقة التي تظهر بها للأبطال ـ أو بعبارة أخرى، الطريقة التي تكشف أفكار، عواطف وشخصية البطل.

عندما ننظر إلى لوحة كبيرة، نشعر بالتشويق يسري في وجود كل شيء دفعة واحدة، ونريد الدخول إلى اللوحة. عندما نكون في قلب رواية كبيرة، نشعر بدوار ممتع لوجودنا في عالم لا نستطيع أن نراه في مجمله. لكي نرى كل شيء، يجب أن نحوّل باستمرار اللحظات الخاصة في الرواية إلى صور في عقلنا. أنها عملية التحوّل التي تجعل قراءة الرواية مهمة متزامنة وشخصية أكثر من التحديق إلى لوحة.

برفقة صديقي العزيز أندرياس هويسن قمت بالتدريس في حلقة تدريسية في جامعة كولومبيا. الهدف من الدورة التدريبية كان هو بحث العلاقة بين النصوص الأدبية وفن الرسم، ومن أجل مناقشة، مع الأمثلة، كيف تُحرك الكلمات خيالنا البصري. النقاشات تطرقت حتماً إلى ما أسماه الأغريقيون القدماء (التعبير) ekphrasis. المعنى الأول والحرفي للكلمة هو وصف الفن البصري (مثل اللوحات والمنحوتات) من خلال وسيط الشعر، من أجل فائدة الذين لا يستطيعون رؤية العمل الفني. اللوحات والمنحوتات في القصائد ممكن أن تكون حقيقية أو خيالية، تماماً مثل الأحداث في الروايات. وهذا في الحقيقة كل ما يمكن قوله عن معنى الكلمة. أشهر مثال على «التعبير» في الأدب الكلاسيكي

هو وصف درع أخيل في الكتاب ١٨ من الألياذة. هوميروس يعطي رصيداً من الصور صُيغت في الدرع من قبل الإله هيفستوس ـ الكواكب، الشمس، المدن، والناس التي صوّرها ـ الوصف أصبح صورة لكلمة كونية كاملة، نص أدبي أكثر أهمية من الدرع نفسه. كتب ويستن هيو أودن متأثراً بوصف هوميروس قصيدة بعنوان «درع أخيل»، حيث أعاد الوصف من منظور حروب القرن التاسع عشر.

تناولت الكثير من هذه الأوصاف في كتبي، لكن ليس (كما فعل أودن) من أجل تمرير حكم على حقبة معينة ـ أو بعبارة أخرى، لرؤيتها من مسافة ـ لكن، على العكس تماماً، لكي أدخل إلى الصورة من خلال الكتابة وأصبح جزءاً من الحقبة التي تم تأليفها. خاصة في «أسمي أحمر»، حيث الألوان والأشياء، وليس الشخصيات فحسب، تمتلك أصواتاً وتتحدث بصوت مسموع، شعرت بأني أدخل إلى عوالم أخرى ـ عالم أريد وصفه وإعادة بنائه بواسطة الرسم. بالنسبة للناس الذين يعيشون في الزمن الحاضر، الماضي هو عبارة عن مباني قديمة، نصوص قديمة ولوحات قديمة. ليس انطلاقاً من النصوص فقط لكن من اللوحات أيضاً، والاعتقاد بأن الماضي يمكن تخيّله بحيوية كافية من أجل الرواية، وصفت بالتفصيل اللوحات في الكتب وأرشيف قصر طوب كابي في إسطنبول في نهاية القرن السادس عشر ـ الغالبية منها، كما حدث، صُنعت في ما يسمى الآن أيران وأفغانستان ـ وانطلقت لخلق كون من خلال الأندماج مع الأبطال، الأشياء، وحتى الشياطين التي رُسمت في تلك المنمنمات.

هذه المحاولة تقنعني بوجوب وجود تفسير أوسع لـ ekphrasis.

سواء استخدمنا الكلمة الأغريقية الكلاسيكية «ekphrasis» أو عبارة «الوصف اللفظي»، المشكلة هي كيف تصف، بكلمات، روعة العالم البصري الخيالي أو الحقيقي لأولئك الذين لم يروه من قبل على الإطلاق. دعونا نتذكر أن نقطة أنطلاقنا هي الفن قبل عصر التصوير الفوتوغرافي، والصعوبات المطروحة في فترة كانت فيها الصور الفوتوغرافية، الطباعة، والأشكال الأخرى من الاستنساخ غير معروفة. باختصار، تحدي ekphrasis أو«التعبير»، هو في وصف شيء ما، بالكلمات، من أجل فائدة الناس الذين لم يشاهدوه.

مثال جيد لمثل هذا النص هو المقال الذي كتبه غوته في ١٨١٧ عن لوحة «العشاء الأخير» لـ ليوناردو دافينشي. بدأ غوته بأسلوب لافت للنظر يشبه مقال في مجلة شركات الطيران. في البداية قدم ليوناردو دافينشي إلى قرّائه الألمان، ومن ثم بين لهم أن «العشاء الأخير» لوحة مشهورة جداً، وبأنه في الحقيقة شاهد اللوحة «منذ بضع سنوات» في ميلان. طلب من قرّائه الرجوع إلى الطبعة المأخوذة عن اللوحة، وبهذا يستطيعون فهم تعليقاته بشكل أفضل، لكن نبرة نصه كشفت المتعة، الحماس، والصعوبة التي ينطوي عليها نقل تجربة مشاهدة شيء رائع إلى الناس الذين لم يشاهدوه من قبل. غوته كان مهتماً بفن الرسم والتصميم، وكتب أيضاً بطموح وغرابة كتاب عن الألوان. لذا فإن الحقيقة التي تقول أن موهبته الأدبية كانت لفظية أكثر منها بصرية، ما هي إلا تناقض ساخر غالباً ما يصدمنا في الأدب ـ ولكن هنا أريد أن أركز على شيء مختلف.

الدافع الإبداعي لكتابة الروايات يحفزه الحماس، والرغبة في التعبير

عن الأشياء البصرية بالكلمات. هناك، بالطبع، دوافع شخصية، سياسية وأخلاقية وراء كل رواية، لكن هذه الدوافع ممكن أن تكون مقنعة من خلال وسائل الأعلام الأخرى، مثل المذكرات، الحوارات، الشعر أو الصحافة.

أثناء نشأتي في إسطنبول، في الستينيات، قبل أن يكون هناك تلفزيون في تركيا، كنا أنا وأخي نستمع إلى مباريات كرة القدم التي تُبث مباشرة عبر الراديو. المعلق يقدم وصفاً للمباراة، يحوّل ما يراه إلى كلمات ويمكّننا أنا وأخي من تشكيل صورة لما يحدث في الملعب، الذي نعرفه من تجربتنا الشخصية الأولى. يريد أن يصف بالضبط مسار اللاعب خلال الملعب، براعة المناورة لتمرير الكرة، زاوية الكرة عندما وصلت الهدف على جانب البوسفور. لأننا نستمع إلى المعلق بانتظام واعتدنا على صوته، أسلوبه وعباراته ـ تماماً مثلما نفعل عندما نقرأ واحدة من رواياتنا المفضلة ـ أتقنا تحويل كلماته إلى صور، ونشعر كما لو أننا نشاهد اللعبة بالفعل. أصبحنا مدمنين على البث، وتطورت علاقة شخصية قوية مع صوت ولغة المذيع، وبهذا فإن الاستماع إلى البث الحي يمنحنا اكتفاء بنفس القدر عندما نشاهد المباراة في الملعب. متعة كتابة وقراءة رواية يشبه إلى حد كبير المتعة التي يقدمها لنا هذا النوع من الاستماع. نحن نعتاد عليه، نرغب به، ونفرح بعلاقتنا القوية مع الراوي. نشعر بمتعة المشاهدة، وتمكين الآخرين من المشاهدة، عن طريق الكلمات.

أود الإشارة إلى مثال معروف جداً ولا نتذكره كثيراً في الوقت الحاضر هو «المعادل الموضوعي»، عرّفه تي. إس. إليوت في مقاله

«هاملت ومشاكله» (عطفاً على المحاضرة السابقة، أود أن أقول أن إليوت ذكر في بداية مقاله أن سايكولوجية البطل في عمل درامي - بمعنى الشخصية - أقل أهمية من تأثير العمل كوحدة متكاملة) يقصد إليوت بـ «المعادل الموضوعي»: «مجموعة أشياء، حالات، سلسلة من الأحداث» التي تتوافق موضوعياً مع - التي ستكون «الصيغة»، الأستحضار التلقائي - مشاعر خاصة يبحث عنها المبدع ليعبر عنها في قصيدة، رسم، رواية أو أي عمل فني آخر. قد نقول هذا، في الرواية، المعادل الموضوعي هو صورة الزمن التي تكونت بالكلمات والتي نراها من خلال عينيّ البطل. أستعار إليوت في الحقيقة مصطلح «المعادل الموضوعي» من رسام المناظر الطبيعية الأمريكي الرومانسي واشنطن ألستون (١٨٤٣ - ١٧٧٩). ألستون كان شاعراً أيضاً، ومن أفضل أصدقاء كولريدج. بعد ألستون بثلاثين عاماً، صرحت مجموعة من الشعراء والرسامين الفرنسيين، من بينهم جيرار دو نيرفال، شارل بودلير وتيوفيل جوتيه بأن المشاهد الداخلية والروحية كانت أداة مهمة في الشعر، والعاطفة كانت المُرّكب الأساسي في لوحات المناظر الطبيعية. وبالمناسبة، أثنين من هؤلاء الكتّاب، نيرفال وجوتيه، زارا إسطنبول وكتبا عن المدينة والمناظر الطبيعية فيها.

تولستوي لم يخبرنا عن مشاعر آنا وهي تستقل قطار سانت بطرسبرغ. بدلاً عن ذلك، رسم صوراً تساعدنا على فهم هذه المشاعر: ظهور الثلج من خلال النافذة على اليسار، النشاط في المقصورة، الطقس البارد، وألخ. وصف تولستوي كيف أخرجت آنا الرواية من حقيبتها الحمراء، بيديها الصغيرتين، وكيف وضعت وسادة صغيرة في حجرها. ثم استمر بوصف الناس في المقصورة. وهذا بالضبط ما نفهمه

كقرّاء من أن آنا لم تتمكن من التركيز على الكتاب، لأنها رفعت رأسها من الصفحة، ووجهت اهتمامها إلى الناس في المقصورة ـ ومن خلال تحويل كلمات تولستوي ذهنياً من أجل خلق صور نراها، نصل إلى الشعور بمشاعرها. عندما نقرأ شكلاً قديماً من السرد الأدبي مثل الشعر الملحمي، أو نوعاً من الروايات السيئة التي تقدم أحداثاً وصوراً من وجهة نظر القارئ بدلاً من البطل، عندها سوف يُغفر اعتقادنا بأن آنا كانت غارقة في قراءة الرواية، لكن الراوي وضعها جانباً بشكل مؤقت ووصف المقصورة من أجل أن يضيف شيئاً من الطابع المحلي. الناقد المجري جورج لوكاش أوجد في مقاله «السرد أم الوصف؟»، Erzählen oder Beschreiben? فرقاً واضحاً بين هذين النوعين من الروائيين. في آنا كارنينا، تابعنا الحدث ـ مثل سباق الخيول ـ من خلال عينيّ آنا، واندمجنا بقوة مع مشاعرها. بينما في «نانا» لـ زولا كان هناك أيضاً سباق خيول، لكننا شاهدناه من خلال وجهة نظر خارجية، الوصف الموسوعي هو، كما قال لوكاش: «مجرد حشو، يشكل بالكاد جزءاً متكاملاً من الحدث». مهما كان اهتمام الكاتب، الملامح التي أسميها «مشهد» الرواية ـ الأشياء، الكلمات، الحوارات وكل شيء مرئي ـ ينبغي أن يتم تصوره كجزء لا يتجزأ وكإمتداد لمشاعر البطل. هذا يمكن تحقيقه بواسطة محور الرواية السري، الذي أشرت له سابقاً.

وصلنا الآن إلى ما أسماه إليوت «مجموعة من الأشياء». المشهد الذي تحدثت عنه في هذه المحاضرات، هو مشهد المدن، الشوارع، المحلات، نوافذ العرض، الغرف، الديكور الداخلي، الأثاث والأشياء اليومية، بدلاً من نمط المشهد الذي قدمه ستندال في الصفحات الأولى من «الأحمر والأسود» ـ مدينة صغيرة وسكانها، تتضح من وجهة نظر

القارئ: «البلدة الصغيرة من فيريير هي واحدة من أجمل البلدات في فرانش كونته. بيوتها البيض، مع سقوفها الحمر، الأسقف المدببة تمتد على طول جانب من التل حيث مجموعة من أشجار الكستناء تنتشر بثبات عند كل منعطف صغير تقريباً. أسفل الوادي يجري نهر الدوبس، بضع مئات من الأقدام أسفل حصن تم بناؤه من قرون من قبل الأسبان، لكن الحصن تدهور منذ مدة طويلة».

من المستحيل أن لا ترى العلاقة بين التقدم الكبير الذي حققه فن الرواية في منتصف القرن التاسع عشر ـ عندما أصبحت الرواية النوع الأدبي المهيمن في أوروبا ـ والزيادة الأسية المفاجئة للرفاهية في أوروبا والذي ظهر في نفس الفترة، حيث نتج عنه طوفان حقيقي من السلع المادية غمرت المدن والمنازل: تنوع ووفرة في الأشياء لا مثيل له في الغرب. خاصة في المدن، الثروة الهائلة التي أنتجتها الثورة الصناعية أحاطت الناس بأجهزة جديدة، سلع مستهلكة، تحف، ملابس، أثاث، لوحات، حلي وأكسسوارات. الصحف التي تعرّف هذه الأشياء، تغيّر معيشة وأذواق الطبقات الاجتماعية التي تستخدمها، عدد هائل من الأعلانات، والماركات المختلفة والأشعارات في مشهد المدينة أصبح جزءاً مهماً وثرياً في الثقافة الغربية. كل هذه التأثيرات البصرية، تخمة الأشياء، وحمّى الحضارة، قضت على الطرق الأبسط للعيش والتي بدت بشكل واضح في الأيام الخوالي. الناس الآن يشعرون بأنهم قد خسروا رؤية الصورة الأكبر في خضم فوضى التفاصيل، ويشتبهون بأن المعنى قد أختبئ في مكان ما في الظلال. ومن أجل التكيّف مع الأشكال الجديدة للحياة، الساكن في المدن الحديثة اكتشف جزءاً من المعنى كان يبحث عنه في هذه المواضيع الإنسانية الخصبة. مكان الفرد

في المجتمع وفي الروايات كان يُحدد بشكل جزئي من خلال سكنه، ممتلكاته، ملابسه، غرفه، أثاثه وحاجياته الكمالية. قال نيرفال في روايته الشاعرية والبصرية المذهلة «سيلفيا»، والتي نشرت في ١٨٥٣، أن كثيراً من الناس في تلك الفترة كانوا يجمعون التحف لتزيين الشقق في المباني قديمة الطراز.

بلزاك كان أول كاتب يدمج الميول الشخصية والأجتماعية للأشياء والأكسسوارات في مشاهد رواياته. «أحمر وأسود» لستندال و«الأب غوريو» لبلزاك، كلاهما كتبتا في نفس الفترة، وأفتتحتا بالوصف الخارجي (أي، من وجهة نظر القارئ) للإطار الذي تجري في داخله الأحداث. مع ستندال، المكان الذي ندخله تدريجياً هو مدينة صغيرة ورائعة تقع في وادي، لكن مع بلزاك الوضع مختلف تماماً: حيث أعطى صورة تفصيلية لمنزل خشبي، بدأ بالبوابة الصغيرة والحديقة. الوصف التالي مأخوذ من رواية «الأب غوريو» (ترجمها إلى الإنكليزية: ماريون آيتون كراوفورد): ثمة كراسي من شعر الخيل، منضدة من رخام سينت آنا، طقم شاي من الخزف الأبيض مع رسوم ذهبية نصفها باهت («طقم الشاي الذي نجده حتماً في كل مكان اليوم»، أضاف بلزاك بسخرية لتوضيح وجهة نظره)، المزهريات من زهور أصطناعية محبوسة داخل ناقوس وإلى جانبها ساعة من الرخام بذيئة يميل لونها إلى اللون الأزرق، روائح الأغذية عالقة في الهواء، أواني ملونة، آنية خزفية سميكة حاشيتها زرقاء، مقياس للضغط الجوي، بعض منحوتات سيئة بما يكفي لتفسد شهيتك ومؤطرة في خشب أسود مزين بزخرفة ذهبية، ساعة مع صندوق من عظم ظهر السلحفاة مرصع بالنحاس، موقد أخضر، مصابيح يغطيها الغبار والنفط، طاولة طويلة مغطاة بمشمع

مدهن بحيث يتمكن ساكن مرح من كتابة أسمه عليه بأظفره، كراسي متهالكة، سجادة بالية تنتزع شيئاً فشيئاً بدون أن تنحل عن بعضها بشكل كامل، وتدفئة للقدم رثة، فتحاتها متسعة من التلف، مفصليها مكسورين، وخشبها منفحم. نقرأ هذه التفاصيل ليس لمجرد أنها تصوير للأشياء في بيت البطل، ولكن كإضافة لشخصية السيدة فاوكور، التي تُشغل المكان («وجودها كله يُفسر المنزل الخشبي، تماماً مثلما المنزل الخشبي يشير إلى وجودها»).

بالنسبة لـ بلزاك، وصف الأشياء والديكور الداخلي هو أسلوب يسمح فيه للقارئ أن يكوّن فكرة عن الحالة الأجتماعية والبنية النفسية لأبطال الرواية، تماماً مثل رجل المباحث الذي يتتبع الدلائل ليكتشف هوية القاتل. فلوبير (الروائي البارع) في روايته «مدرسة الحب»، والتي نشرت بعد خمس وثلاثين عاماً من رواية بلزاك «الأب غوريو»، الأبطال أصبحوا مطلعين على الآخر ويحكمون على الآخر باستخدام أساليب بلزاك - من خلال تسجيل ممتلكاتهم، ملابسهم، والإكسسوارات المنزلية التي تزيّن غرفة الجلوس. المقتبس التالي من الترجمة الإنكليزية لـ ادريانا توكا: «[الآنسة فاتناز] نزعت قفازاتها وتفحصت الأثاث والزينة في الغرفة، [...] وأثنت على ذوق فريدريك الجميل. [...] ترتدي حاشية من الدانتيل حول معصميها ومشد فستانها الأخضر مضفور مثل سترة الفرسان. قبعتها من التول الأسود، مع حافتها المتدلية، تخفي القليل من جبينها».

عندما بدأت قراءة الروايات الغربية بنهم في العشرينات من عمري، كنت غالباً ما أصادف وصفاً لأشياء وملابس كانت وراء معرفتي

المحدودة في الحياة ـ وكلما عجزت عن تحويل الأشياء إلى صور ذهنية، أعود إلى القواميس والموسوعات. لكن في بعض الأحيان حتى هذا لا يحل صعوبة تحويل الكلمات إلى صور في عقلي. وبالتالي أحاول رؤية هذه الأشياء كإضافة للشعور العام، وأهدأ فقط عندما أنجح في ذلك.

دعونا ننظر إلى الرواية الفرنسية الحديثة. الأشياء المادية التي يصفها بلزاك تكشف الوضع الأجتماعي للبطل، مع فلوبير، الأشياء من أجل أظهار صفات خفية، مثل الذوق الشخصي والشخصية. مع زولا، وصف الأشياء قد يشير لعرض موضوعية الكاتب. زولا هو من نوع الكتّاب الذين يعتقدون: «أوه، آنا تقرأ ـ إذن بينما هي تقرأ، دعني أصف المقصورة قليلاً». هذه الأشياء المادية نفسها (على أي حال، ربما هذه الأشياء لم تعد نفسها) مع بروست، يمكن أن تصبح حافزاً يستحضر ذكريات الماضي، مع سارتر، الأشياء هي دليل الأشمئزاز من الوجود، ومع روب ـ غريه هي كيانات غامضة وشيطانية مستقلة عن الوجود الإنساني. مع جورج بيريك، الأشياء هي سلع مملة حيث الشعر يصبح واضحاً فقط إذا أخذت بعين الاعتبار مع ماركاتها واصطفت في مجموعات، في قوائم. كل واحدة من هذه المشاهدات مقنعة، حسب السياق. لكن أهم نقطة أن هذه المواضيع هي أجزاء جوهرية للحظات مميزة لا تحصى في الروايات، إضافة إلى شعارات أو رموز هذه اللحظات.

عندما نقرأ رواية، تنجز عقولنا المهام في وقت واحد. من جانب، نرى العالم من وجهة نظر الأبطال، ونندمج مع عواطف الشخصيات.

من جانب آخر، نُرتب ذهنياً الأشياء المحيطة بالشخصيات، ونربط تفاصيل المشهد الموصوف مع مشاعرهم. كتابة رواية تنطوي على جمع عواطف وأفكار كل شخصية مع الأشياء المحيطة بها، ومن ثم ربطهم، بجرة قلم سريعة وماهرة، في جملة واحدة. نحن لا نفصل، كما يفعل القارئ الساذج، الأحداث عن الأشياء، الدراما عن الوصف. نحن نراهم ككل متكامل. المقاربة النصية للقارئ الذي يصرخ: «سأتخطى التفاصيل!»، هي بالطبع ساذجة ـ لكن الكاتب الذي يفصل الأحداث عن الوصف هو من حفزّ في الواقع إلى مثل هذه الأستجابة الساذجة. ما إن نبدأ بقراءة رواية، ونشق طريقنا فيها، فإننا لا نرى نمطاً محدداً من المشهد. وبالمقابل، نحاول أن نحدد فطرياً أين نحن في هذه الغابة الكبيرة من اللحظات والتفاصيل. لكن إذا صادفنا أشجاراً نادرة ـ أقصد، اللحظات الأستثنائية والجمل التي تُكمّل الرواية ـ فإننا لا نريد مشاهدة الأحداث، المسار والدراما فحسب، ولكن نريد أن نعرف أيضاً المتلازم البصري لتلك اللحظة. لهذا تظهر الرواية في عقلنا كعالم حقيقي ثلاثي الأبعاد، ومقنع. ثم، بدلاً من أن نلاحظ الفرق بين الأحداث والأشياء، الدراما والمشهد، نشعر بانسجام كامل، تماماً كما يحدث في الحياة. أشعر دائماً بالحاجة إلى رؤية القصة في عقلي صورة بعد صورة، ومن ثم أختار أو أبتكر الصورة المناسبة.

تأمل هذا المثال من «الوعاء الذهبي» لـ هنري جيمس. يفسر جيمس في مقدمة الرواية كيف قرر أن يختار الشخصية الثانوية كوجهة نظر لروايته (كانت هذه دائماً أهم مشكلة فنية بالنسبة لجيمس). استخدم الصيغة «أنظر إلى قصتي»، ومن ثم يصف الرواي على أنه «رسام»، لأن الراوي يبقي على مسافة له من الحدث ولا يتورط في معضلاته

الأخلاقية. جيمس هو كاتب يعتقد دائماً بأن كونك روائي يعني ذلك أن ترسم بالكلمات. في مقدمته ودراساته النقدية، استخدم جيمس باستمرار مصطلحات مثل «بانوراما»، «صورة» و«لوحة» بمعناها الحرفي أو المجازي.

دعنا نتذكر تعليق بروست Mon volume est un tableau («كتابي لوحة» أو «روايتي صورة»)، يشير إلى العمل المشهور الذي كرس له كل حياته. في خاتمة «البحث عن الزمن المفقود»، إحدى الشخصيات، الكاتب المعروف بيركوت، يستلقي مريضاً على الفراش وبالصدفة قرأ في صحيفة عن نقد حول قطعة صغيرة من حائط أصفر صوّر في لوحة فيرمير الشهيرة «وجه في ديلفت». قال الناقد بأن التفصيل رسم بشكل رائع بحيث يمكن مقارنته مع تحفة صينية كلاسيكية. بيركوت ينهض من فراشه ليذهب إلى المتحف، وينظر مرة أخرى إلى لوحة فيرمير، حيث اقتنع أنه يعرفها جيداً. حتى رأى القطعة الصفراء الرائعة، نطق كلماته الأخيرة مع كثير من الأسى: «هكذا يجب أن أكتب. [...] كتبي الأخيرة هزيلة جداً. يجب علي أن أمرر طبقات قليلة من اللون، أجعل لغتي ذات قيمة بحد ذاتها مثل هذه القطعة الصغيرة من الجدار الأصفر». (الأقتباس من الترجمة الإنكليزية لـ سي. كي. سكوت ـ مونكريف وستيفان هودسون) مثل الكثير من الروائيين الفرنسيين الذين يحشرون مقاطع وصفية في أعمالهم، اهتم بروست كثيراً بفن الرسم. هنا أشعر بأنه عبّر، من خلال البطل الكاتب بيركوت، عن تصوّر عكس مشاعره الشخصية. لكن دعنا نسأل أولاً، مع ابتسامة، هذا السؤال الذي لا مفر منه: «مسيو بروست، هل أنت بيركوت؟».

لم أواجه صعوبة في فهم سعي الروائيين الكبار الذين أعجب بهم ليكونوا مثل الرسامين، أو لماذا كانوا يغارون من فن الرسم، أو لماذا يأسفون على أنهم لم ينجحوا في الكتابة «مثل رسام». لأن مهمة كتابة الرواية هي تخيّل العالم ـ عالم يبدأ وجوده كصورة قبل أن يأخذ شكل الكلمات في النهاية. فيما بعد نعبّر عن طريق الكلمات الصور التي تخيّلناها، وبذلك يتمكن القرّاء من المشاركة في نتاج التخيّل هذا. ولأن الروائي لا يتمكن من العودة إلى الوراء، مثل رسام هوراس، ويفحص بهدوء عمله من مسافة (وهذا يعني أن عليه قراءة الرواية مرة أخرى بالكامل)، إلا أنه مدرك للتفاصيل الشخصية أكثر بكثير من الرسام ـ الأشجار بدلاً من الغابة، ثم اللحظات الخاصة ممثلة بالموضوعات. اللوحة هي شكل من المحاكاة: توفر لنا تصويراً للواقع. عندما نحدق في لوحة، لا ندرك فقط العالم الذي تنتمي له اللوحة، بل ندرك أيضاً ما شعر به هايدغر عندما شاهد العمل الرائع للفنان غوخ «زوج من الأحذية»: شيئية اللوحة، مكانتها باعتبارها شيء. اللوحة تنقلنا وجه لوجه مع صورة العالم والأشياء في داخله. لكن في الرواية، يمكننا مواجهة هذا العالم وهذه الأشياء فقط من خلال تحويل وصف الكاتب إلى صور في مخيّلتنا. «في البدء كانت الكلمة» يقول الأنجيل. فن الرواية قد يقول: «في البدء يبدو أن هناك صورة، لكن يجب أن نصفها بالكلمات». والمثير للسخرية، أن كل تاريخ فن الرسم ـ خاصة فن الرسم في ما قبل العصر الحديث، الذي كان معظمه توضيحياً ـ قد يقول: «في البدء كانت الكلمة، لكن يجب أن نصفها في صور».

قوة ومباشرة الصور، بالمقارنة مع الكلمات، تفسر المشاعر الغامضة لعقدة النقص؛ مشاعر الحسد عميقة الجذور، التي يشعر بها

الروائيون ـ الذين يمتلكون فهماً بديهياً للحالة ـ تجاه الرسامين. لكن الروائي ليس مجرد شخص يريد أن يصبح رساماً، بالأحرى، الروائي يبحث عن امكانية الرسم بالكلمات والوصف. الروائي يشعر بالتزامين متوازيين: من ناحية، عليه أن يندمج ويرى العالم من خلال عيون أبطاله، ومن ناحية أخرى، عليه أن يصف الأشياء بالكلمات. هنري جيمس قد سمى الراوي في «الوعاء الذهبي» بـ «الرسام» لكي يبقى بعيداً عن الأحداث ـ لكن بالنسبة لي، الأمر بالعكس تماماً. الروائي يستطيع أن يصف الأشياء بأسلوب الرسام، هو مهتم بالأشياء التي تحيط بشخصياته تماماً مثل ما هو مهتم بالشخصيات نفسها، ولأنه لا يقف خارج عالم الرواية، بل غارق فيها تماماً. الصورة المناسبة l'image juste التي يجب أن يجدها الروائي، حتى قبل الكلمة المناسبة le mot juste حسب فلوبير، يمكن اكتشافها بمجرد أن يدخل الكاتب تماماً إلى مشهد، أحداث وعالم الرواية. هذا هو الأسلوب الوحيد الذي يستطيع بواسطته الروائي أظهار التعاطف الذي يشعر به اتجاه الناس الذين يكتب عنهم. لهذا يجب أن نستنتج: أن وصف الأشياء في الرواية هو (أو يجب أن يكون) نتيجة وتعبير عن شعور التعاطف مع الشخصيات.

لأن جزء من هويتي متجذر في ثقافة إسلامية لا تُقدر كثيراً فن الصورة الرمزية، أود تقديم مثال أو مثالين من حياتي الخاصة. في طفولتي، في إسطنبول، وبالرغم من تشجيع الحكومة العلمانية، إلا أن الأعمال الفنية التي تستجيب لتأمل وتحليل مفصل ليس لها وجود. من جانب آخر، كانت قاعات السينما في إسطنبول تمتلئ بحشود من الناس الذين يشاهدون الأفلام بمتعة كبيرة، بغض النظر عن طبيعة الفيلم المعروض. لكن في الأفلام، تماماً كما يحدث في أدب ما وراء الحداثة

والملاحم، نرى في معظم الأحيان عالم الخيال ليس من وجهة نظر الأبطال، لكن من الخارج، من بعيد. أكثر هذه الأفلام بالطبع جاءت من الغرب، من العالم المسيحي ـ لكن في العمق لدي شعور بأن نقص الاهتمام بفن الرسم يكمن وراء عدم الرحمة الذي نشعر به للأبطال المحليين والأجانب سواء في الروايات أم في الأفلام. لكني لا أستطيع فهم ذلك تماماً. ربما نخاف من أن رؤية الأشياء والناس من خلال عيون الآخرين سوف يضعف ارتباطنا بقناعات المجتمع الذي ننتمي إليه. قراءة الروايات ساعدت في عبوري من العالم التقليدي إلى العالم المتحضر. وهذا يعني أيضاً بأني قد قطعت صلتي مع المجتمع الذي يجب أن أنتمي إليه. لقد عبرت، ولكن، إلى العزلة.

في نفس الفترة من حياتي، عندما كنت في الثالثة والعشرين من عمري، تخليت عن حلمي في أن أكون رساماً، حلم تعلقت به منذ أن كنت في السابعة من عمري، وبدأت بكتابة الروايات. بالنسبة لي هذا القرار مرتبط بشعور السعادة. كطفل، كنت أشعر بسعادة كبيرة عندما أرسم ـ لكن فجأة، وبدون أي سبب محدد، هذه السعادة اختفت. بعد خمس وثلاثين سنة، عندما أكتب رواياتي، أواصل التفكير بأني بالفعل أمتلك موهبة كبيرة وفطرية للرسم. لكن لسبب لا أستطيع معرفته، أريد الآن الرسم بالكلمات. أشعر دائماً بالكثير من الطفولية والسذاجة عندما أرسم، وبالكثير من النضج والعاطفة عندما أكتب الروايات. كما لو أني أكتب رواياتي بذكائي فقط، وأرسم لوحاتي بموهبتي فقط. عندما ترسم يدي خطأ أو تستخدم لوناً، كنت أنظر بذهول إلى ما كانت تفعله يداي. بعد ذلك بفترة طويلة أدرك عقلي ما كان يحدث. وعندما أكتب الروايات، متى ما تغلبت على النشوة، بعد فترة طويلة أدرك أين أنا

بالضبط وسط هذا العدد الهائل من «النهايات العصبية» النابوكوفية، لحظات أرسطو الّتي لا تنسى.

من فيكتور هيغو إلى أوغست ستريندبرغ، هناك الكثير من الروائيين أَسرَتهم متعة الإبداع في الرسم. ستريندبرغ، الذي يحب رسم مشاهد رومانسية عنيفة، قال في رواية السيرة الذاتية «ابن الخادم» بأن الرسم جعله «سعيداً بطريقة لا توصف ـ كما لو أنه دخن الحشيش للتو». عندما جرب متعة الرسم للمرة الأولى، كان عمره ثلاثة وعشرون عاماً، تماماً في نفس العمر الذي تركت فيه الرسم. في كتابة الروايات والرسم على حد سواء يجب أن يحقق الهدف النهائي مثل هذه السعادة الهائلة.

٥ ـ المتاحف والروايات

لفترة طويلة، حاولت إنشاء متحف في إسطنبول. منذ حوالي عشر سنوات اشتريت مبنى مهجوراً في جوكورجوما، حي بالقرب من الأستوديو حيث مكان عملي، وبمساعدة عدد من الأصدقاء المعماريين رممت المبنى الذي يعود بناؤه إلى عام ١٨٩٧ تدريجياً إلى متحف بمظهر عصري يعكس ذوقي. في غضون ذلك، كنت منشغلاً بكتابة رواية، وأبحث بشكل مستمر عن لوازم في محلات المستعمل، أسواق السلع المستعملة، وفي بيوت المعارف الذين لا يحبون جمع الأشياء. كنت أبحث عن أشياء من الممكن أنها استخدمت من قبل العائلة التي تخيلتها تعيش بين ١٩٧٥ و١٩٨٤، وتلعب الدور الرئيسي في روايتي. امتلأ مكان عملي تدريجياً بقناني الدواء القديمة، أكياس من الدبابيس، أوراق اليانصيب، أوراق اللعب، الملابس وأدوات المطبخ.

كان الهدف هو استخدامها في روايتي، تخيّلت الظروف، اللحظات والمشاهد التي تتلائم مع هذه الأشياء، الكثير منها (مثل مبشرة السفرجل على سبيل المثال) اشتريتها بحماس. ذات مرة، عندما كنت في محل بيع السلع المستخدمة، وجدت ثوب من قماش لونه فاتح وعليه نقش زهور برتقالية وأوراق خضر، فقررت أن هذا الثوب يصلح لفوزون،

بطلة روايتي. مع الثوب الذي وضعته أمامي، كتبت وصفاً لتفاصيل مشهد حيث تتعلم فيه فوزون قيادة السيارة بينما ترتدي هذا الثوب. في محل آخر، محل الأنتيكات في إسطنبول، وجدت صورة بالأسود والأبيض من ثلاثينات القرن الماضي. تخيّلت أن هذه الصورة تعرض مشهد لمرحلة مبكرة من حياة إحدى شخصياتي، وقررت السيطرة على قصتي بواسطة الأشياء التي وجدتها، حتى أدخل وصف الصورة نفسها. ومن ثم، خططت لمنح شخصياتي الكثير من صفاتي، أو صفات من أمي، أبي، وأقربائي، مثلما فعلت أيضاً في روايات أخرى ـ وبناء على ذلك اخترت أشياء مختلفة تنتمي لأفراد العائلة، أحبها وأتذكرها، وأرغب في وضعها أمامي. وصفتها بالتفصيل، وجعلتها جزءاً من قصتي.

بهذه الطريقة كتبت روايتي «متحف البراءة» ـ من خلال دراسة، وصف، وإيجاد أشياء ألهمتني. أو أحياناً من خلال العكس تماماً: التجول في المحلات للبحث عن أشياء تحتاجها الرواية، أو أطلب صنعها من الحرفيين والفنانين. في الوقت الذي انتهيت فيه من الرواية، في ٢٠٠٨، كان منزلي ومكان عملي مليء بالأشياء التي جمعتها. وأصبحت مصمماً على إنشاء نسخة حقيقية من متحف البراءة الذي وصفته في الرواية. لكن هذا المتحف ليس موضوعي الآن. ولا حتى فكرة إنشاء الرواية من خلال جمع الأشياء التي تعرض في القصة أو من خلال استخدام الذكريات التي ترتبط بهذه الأشياء هو محور هذه المحاضرة. أريد التركيز هنا على الأسباب التي قد تجعل المرء يربط أشياء حقيقية ـ اللوحات، الصور والملابس ـ بالروايات. ملاحظتي الأولى بخصوص غيرة الروائيين: نصف سرهم، ربما هو حسد لا إرادي تحدثت عنه في معرض كلامي عن الصور والأشياء. على النقيض

من ما أسماه هايدغر «شيئية» العمل الفني، ما أتحدث عنه هنا هو شعور العجز الذي يباغت المرء عندما يقرأ الروايات ـ شعور يولد من حقيقة أن الروايات تحتاج إلى رغبة المشاركة من قبل خيال القارئ.

دعونا نحاول وصف شعور العجز الذي نشعر به عندما نقرأ رواية، عندما نتذكر بواسطة الرواية. كلما تقدمنا في القصة أكثر فأكثر، نفقد بفرح طريقنا في غابة التفاصيل والأحداث، عالمها يبدو أكثر واقعية من العالم الحقيقي. أحد الأسباب لذلك هو العلاقة بين محور الرواية السري وأبسط جوانب الحياة ـ العلاقة التي تفوّض الروايات لتقدم شعوراً عظيماً من المصداقية أكثر من الحياة نفسها. وسبب آخر هو أن الروايات تم بناؤها من الأحاسيس اليومية الكونية الإنسانية. وسبب آخر أيضاً هو أننا نجد في الروايات ـ وهذا يصح عموماً بالنسبة لأنواع روائية مثل أدب الجريمة، روايات الحب، روايات الخيال العلمي والروايات الجنسية ـ مشاعر وتجارب تنقصنا في حياتنا الشخصية.

أيّاً كان السبب، الأصوات، العطور وصور العالم الذي نكتشفه في الرواية، يثير لدينا شعور من الثقة لا نجده في الحياة نفسها. لكن من جانب آخر، الروايات لا تضع أمامنا أشياء محددة ـ لا شيء نلمسه، لا رائحة، لا صوت، لا طعم. عندما نقرأ رواية جيدة، جزء من عقلنا يفكر في أننا غارقون في الواقع ـ بالفعل، عند نقطة عميقة في ذلك الواقع ـ وأن الحياة تشبه تماماً هذه التجربة. في غضون ذلك، تخبرنا حواسنا بأن هذا لم يحدث إطلاقاً. هذه الحالة المتناقضة هي ما يجعلنا نشعر بالشك.

كلما كانت الرواية قوية ومقنعة أكثر، زاد ألم الشعور بالعجز. كلما

زاد تصديق الجانب الساذج من عقولنا في الرواية وأصبح مبهوراً بها، زادت خيبة أملنا على تقبل حقيقة أن العالم الذي تصفه الرواية مجرد عالم خيالي. ولكي يتجنب القرّاء هذا الإحباط، يصدقون عالم الرواية بحواسهم، على الرغم من معرفتهم أن الكثير من ما يقرؤنه مصدره خيال الكاتب. أنهم مثل صديقي الأستاذ المتضلع بنظرية الأدب وطبيعة الخيال، وبرغم ذلك لا يزال ينسى أني لست كمال، بطل الرواية.

عندما ذهبت إلى باريس لأول مرة في الثلاثين من عمري ـ كنت قد قرأت كل الروايات الفرنسية العظيمة، هرعت إلى الأماكن التي قرأت عنها في صفحاتها. ذهبت، كما فعل بطل بلزاك «راستيناك»، للبحث في باريس من مرتفعات مقبرة بيريه ـ لاشيز، وتفاجأت من اكتشافي كم كانت عادية. في الحقيقة، حتى في روايتي الأولى، «جودت بيك وأبناؤه»، ألفت البطل الذي أتخذ صراحة شخصية راستيناك كقدوة. في القرن العشرين، مدن أوروبا الكبيرة التي شكلّت مسرح الفن الروائي أصبحت مليئة بالكتّاب اللاغربيين الطموحين الذين تعرفوا على العالم عن طريق الرواية ويرغبون في تصديق أن ما تعلموه كان أكثر من نسج الخيال. ومن المعروف عموماً أن هناك عشاق للكتب يجوبون إسبانيا وفي أيديهم نسخة من «دون كيخوت». ما يثير السخرية بطبيعة الحال، هو أن بطل ثيرفانتس هو نفسه خلط الشهامة الأدبية المذهلة مع الواقع. من أكثر الأمثلة الرائعة على توقف فكري مؤقت بين الخيال والواقعية كان فلاديمير نابوكوف، الذي قال ذات مرة أن كل الروايات كانت حكايات، لكنه حاول تأليف نسخة توضيحية من «آنا كارنينا» بحيث يكشف فيها «الحقائق» وراء الرواية. على الرغم من أنه لم ينهِ المهمة كاملة، إلا أنه بحث ورسم نموذجاً للعربة التي سافرت فيها آنا كارنينا

من موسكو إلى سانت بطرسبرغ. سجل بكل اهتمام البساطة المتحفظة لمقصورة السيدات، حيث كانت المقاعد المخصصة للمسافرين الفقراء، مكان موقد التدفئة، كيف تبدو النوافذ، والمسافة بالميل بين موسكو وسانت بطرسبرغ - كل هذه المعلومات التي أهمل تولستوي إدراجها في الرواية. لا أعتقد بأن مثل هذه الملاحظات ستضيف الكثير لفهمنا للرواية أو أفكار آنا، لكننا نجد متعة كبيرة في قراءتها. تجعلنا نفكر بأن قصة آنا هي قصة حقيقية، وللحظة فقط، ننسى مشاعر الحيرة والعجز.

محاولاتنا كقرّاء تشمل على عنصر مهم من التفاخر، أريد الحديث عنه الآن. قلت سابقاً أننا عندما نقرأ الرواية، لا نواجه أي شيء حقيقي، كما يحدث عندما ننظر إلى لوحة، ونحن من ننقل عالم الرواية إلى الوجود من خلال تحويل الكلمات إلى صور ذهنية وتوظيف مخيّلتنا. كل قارئ يتذكر رواية معينة بطريقته الخاصة، مع صورهِ الخاصة. بالطبع، عندما يتعلق الأمر بالتخيّل، بعض القرّاء كسالى وبعضهم الآخر مجتهدون جداً. الكاتب الذي يستحق مخيّلة كسولة، هو كاتب يعبّر بوضوح عن مشاعر وأفكار ينبغي أن يشعر بها القارئ عندما تظهر صورة معينة في عقله. بينما الروائي الذي يثق بمخيلة القارئ سوف يكتفي بمجرد وصف وتعريف الصور التي تشكل أهمية الرواية بالكلمات، ويترك المشاعر والأفكار تصل إلى القارئ. أحياناً - في الحقيقة، غالباً - لا تنجح مخيّلتنا في صياغة صورة أو أي شعور ملائم، وننتهي إلى أننا «لم نفهم الرواية». لكن، على الرغم من ذلك، نبذل كل ما في وسعنا لتحريك مخيّلتنا، ونبذل مجهوداً حقيقياً في تخيّل الصور التي قدمها الكاتب أو التي يسعى النص إلى خلقها في أذهاننا. وبسبب محاولاتنا للفهم والتخيّل، يتزايد في داخلنا تدريجياً تملك متغطرس اتجاه الرواية.

نشعر بأن الرواية قد كتبت خصيصاً من أجلنا، وبأننا الوحيدين الذين فهمنا الرواية بالفعل.

شعور التملك هذا ينبع أيضاً من حقيقة أننا، نحن القرّاء، ننقل الرواية إلى الوجود، من خلال تصورها في عقولنا. الروائي، بعد كل هذا، بحاجة إلى قرّاء مجتهدين، متسامحين ومتفهمين مثلنا لأتمام واقعية الرواية، لإنجاز «عمل» الرواية. ومن أجل أثبات أننا ننتمي إلى نوع مميز من القرّاء، متناسين أن الرواية هي نتاج المخيّلة. وبالإضافة إلى ذلك، نريد زيارة المدن، الشوارع والبيوت حيث تمت أحداث الرواية. في داخل هذه الرغبة يكمن الدافع لفهم عالم الرواية بشكل أفضل، وبنفس القدر، أن نرى بأن كل شيء «بالضبط مثلما تخيّلنا». رؤية l'image juste (الصورة المناسبة) ـ يستحضرها الروائي من خلال le mot juste (الكلمة المناسبة) ـ في شوارع، بيوت، وأشياء حقيقية لا يساعدنا فقط على تخفيف شعور عدم العجز الذي نحصل عليه من الرواية، ولكن يملؤنا نحن القرّاء بالفخر لأننا تخيّلنا التفاصيل بدقة.

هذا النوع من الفخر وتنوعاته هي مشاعر مشتركة بين المتاحف والروايات، أو زوار المتاحف وقرّاء الروايات. موضوعنا هنا ليس المتاحف بل الروايات. لكي نوضح الأسباب التي تحفز مخيلتنا عندما نقرأ الرواية، سوف أستمر مع هذا المثال فيما يخص الفخر والمتاحف. يجب أن لا ننسى أن الروائيين، تماماً مثل لاعبي الشطرنج الذين يتوقعون النقلة التالية من منافسيهم، دائماً ما يأخذون بنظر الاعتبار مخيّلة القارئ والرغبات والدوافع التي تحركها. كيف سيستجيب عقل القارئ، هو أحد أهم التحديات بالنسبة للروائي.

الموضوع المعقد للمتاحف والروايات يصبح أسهل للنقاش إذا قسمناه إلى ثلاثة أجزاء. لكن دعونا نضع نصب أعيننا أن هذه الأجزاء الثلاثة مرتبطة مع بعضها وأن الفخر هو العنصر المشترك فيما بينها.

١ ـ التقدير الذاتي

أصل المتاحف العصرية في يومنا هذا يعود إلى «الغرف الرائعة» wunderkammern ـ أو «خزانات التحف» ـ للأثرياء وأصحاب السلطة، الذين بدأوا في القرن السابع عشر بالتباهي بثروتهم من خلال عرض الأصداف البحرية، النباتات، العاج، نماذج من المعادن، نماذج من الحيوانات، ولوحات من مناطق بعيدة أو من مصادر غير عادية. بهذا المعنى، المتاحف الأولى كانت غرف وقاعات فخمة في قصور أمراء أوروبا وملوكها ـ مساحات يعرض فيها الحكام، قوتهم، وتكلفهم بواسطة الأشياء واللوحات. القليل من الرمزية تغير عندما فقدت السلطة الحاكمة قوتها وقصورها مثل اللوفر الذي تحول إلى متحف عام. لم يعرض اللوفر ثروة ملوك فرنسا فحسب، ولكن القوة، الثقافة وذوق جميع المواطنين الفرنسيين. اللوحات النادرة والتحف متاحة لرؤيتها من قبل الناس العاديين. يمكننا استنتاج تشابه غير دقيق بين تطور المتاحف والتحول التاريخي في الأنواع الأدبية: النهج الذي من خلاله فسحت مغامرات الملوك والفرسان المجال للروايات، التي تناولت حياة الطبقة الوسطى. لكن هنا لا أريد تناول الرمزية وممثلي السلطة في المتاحف والروايات، أنما جودة أرشيفهم.

لاحظنا سابقاً أن الروايات تستمد قوتها المؤثرة بالأعتماد على تجاربنا اليومية ومشاعرنا، بتناول الجوانب الأساسية في الحياة. إلى

جانب ذلك، تشكل الروايات أرشيفاً غنياً وقوياً ـ للمشاعر الإنسانية المشتركة، وجهات نظرنا حول الأمور العادية، إيماءاتنا، تعبيراتنا وسلوكنا. نتذكر الأصوات المختلفة، اللهجة العامية، الروائح، الصور، الأذواق، الأشياء، والألوان فقط لأن الروائيين لاحظوها وسجلوها بدقة في كتاباتهم. عندما نقف أمام لوحة أو شيء ما في المتاحف، نستطيع فقط أن نخمن، بمساعدة الدليل، أي دور لعبته هذه القطعة في حياة الناس، قصصهم والعالم ـ ولكن في الرواية، توصف وتحفظ الصور، الأشياء، الحوارات، الروائح، القصص، التصورات والمشاعر كجزء متكامل من الحياة اليومية لذلك العصر.

خاصية الأرشفة في الرواية، قدرتها على حفظ العادات، التصورات، وأنماط الحياة، هي خاصية ذات صلة خاصة عندما تسجل اللغة اليومية العفوية. في مقالها الرائع «اللهجة واللغة في الرواية التاريخية» (Ton et langage dans le roman historique) تخبرنا مارغريت يورسنار عن الكتب، الكتّاب والمذكرات التي قرأتها من أجل أن تجد أسلوبها السردي، ووصفت كيف أنها خلقت الشعور العام في روايتيها التاريخيتين المشهورتين «مذكرات هادريان» و«الهاوية». بدأت حديثها بتذكير القرّاء بأن أصوات الأجيال السابقة، قبل أن يخترعوا الفونوغراف في القرن التاسع عشر، قد فُقِدت إلى الأبد. كلمات وأصوات ملايين الناس الذين عاشوا خلال آلاف السنين من التاريخ تلاشت بكل بساطة. وبنفس الطريقة، قبل الروائيين الكبار وكتّاب المسرح في القرن التاسع عشر، لم يسجل أي كاتب محادثات الناس اليومية، بكل عفويتها، منطقها المفكك، وتعقيداتها. يورسنار أشارت إلى وظيفة مهمة للروايات: الروايات تدمج التعبيرات العادية التي أُخذت مباشرة من

الحياة وبدون تغيير من خلال التحرير الأسلوبي ـ عبارات من مثل: «يُرجى تمرير الفول»، «من ترك الباب مفتوحاً؟» و«من الأفضل أن تكون حذراً، ستمطر».

إذا كان المحور يعرّف جودة الرواية على أنها الأسلوب الذي تشير به الرواية للملاحظات اليومية، ومن ثم تعيد ترتيبها بواسطة المخيّلة من أجل أكتشاف معاني عميقة للحياة، إذن ملاحظات يورسنار يجب أن تقودنا إلى أن نستنتج أن فن الرواية في القرن التاسع عشر كان قد تم بالشكل الذي نعرفه في الوقت الحاضر. من الصعب تخيّل رواية من غير قوة وأقناع اللغة اليومية، لأن اللغة اليومية هي قناة طبيعية لتلك اللحظات العادية والمشاعر االعشوائية التي يعتمد عليها عالم الرواية. بالطبع، مثل هذه الحوارات العرضية ليس من الضروري تسجيلها بالتفصيل، جمل متباعدة على الصفحة، جملة واحدة لكل فقرة، وليس هناك أي حاجة للسماح لها بالسيطرة على مشهد الرواية. هذا، من بين أشياء أخرى، أحد أهم الدروس التي يجب أن نتعلمها من بروست.

تماماً مثلما تحافظ المتاحف على الأشياء، الروايات تحافظ على الفروق الدقيقة، النبرات وألوان اللغة، التعبير بمصطلحات عامية عن أفكار الناس العادية والطريقة العشوائية حيث يقفز العقل من موضوع إلى آخر. لا تحفظ الروايات الكلمات، العبارات اللفظية واللغة فقط، ولكنها تسجل أيضاً كيفية استخدامها في التعاملات اليومية. عندما نقرأ جيمس جويس، نكتشف لعبة الكلمات والإبتكار اللغوي ذاتها التي تسعدنا عندما نسمع طفل يتعلم الكلام. الروائيون الكبار الذين جاءوا بعد جويس، كل الروائيين الكبار الذين لعبوا مع التنوع في الحوار الفردي

الداخلي ـ من فوكنر إلى وولف، ومن بروخ إلى كارسيا ماركيز ـ كانوا أقل إقناعاً عن ما كان عليه جويس من حيث الطريقة التي تعمل بها عقولنا، لكن بتسلية وألتزام أكثر فيما يخص سحر وغرابة الأسلوب الذي تؤثر فيه اللغة على حياتنا.

تسجيل اللغة اليومية سمة مميزة للنثر الروائي، في هذا الصدد الرواية التركية الأولى (تحديد الرواية «الأولى» في أي ثقافة هو موضوع شائع وعادة ما يثير جدالاً ساخناً). هي للروائي رجائي زاده محمود أكرم «قطار العواطف» Araba sevdast، نشرت في عام ١٨٩٦. مع تركيزها على التغريب، على خطر التقدير الأعمى للفكر الغربي، تعد هذه الرواية واحدة من الأمثلة المبكرة على الإبداع العثماني ـ التركي الذي عُرف بـ «الرواية الشرقية الغربية»، نوع أدبي لا يزال يمارس إلى اليوم. (روايتي «القلعة البيضاء»، هي مساهمة صغيرة في تقليد الرواية الشرقية ـ الغربية). «قطار العواطف» ممكن أن تكون رواية مرحة ورائعة في تصويرها للفكر العثماني آواخر القرن التاسع عشر ـ رغبتهم في تقليد الغرب، الذي أدى في بعض الأحيان إلى «اضطراب تراجيدي ـ كوميدي» (كما عبر عنه الناقد جيل بارلا)، يصب في مزيج بالكاد يفهم من اللغة التركية والفرنسية. هذا التكلف نفسه وصفه تولستوي في «الحرب والسلام»، عندما استنسخ أسلوب حوار النخبة الروسية، الذين من جانب قاموا بحرب مع نابليون بينما من جانب آخر يتحدثون الفرنسية في حياتهم اليومية. لكن رواية «قطار العواطف» لا تمتلك على أي حال البنية الطموحة والعمق المعقد لرواية «الحرب والسلام»، الرواية ليست أكثر من هجاء واقعي. المحور الغامض للرواية ـ الذي نبحث عنه بشكل مدروس ومتواصل بزاوية من عقولنا

عندما نقرأ تولستوي، جورج إليوت أو توماس مان (أو، في العقود القليلة الماضية، أفضل أعمال ميلان كونديرا، فيديار نايبول، جون ماكسويل كويتزي وبيتر هاندكه) ـ لم تثر فضولنا في رواية أكرم. المرة الأولى التي قرأت فيها هذه الرواية الغريبة والمميزة، شعرت بسعادة أني فجأة وجدت نفسي في عقل مفكر عثماني مغمور باللغة اليومية المستخدمة في إسطنبول حوالي عام ١٨٩٠. مع الأسف، مثل هذا الوصف الحي ومثل هذا الاستخدام الخلاق للعامية، واحدة من المتع الكبيرة لكتابة الرواية، وهي غالباً ما تضيع عندما يترجم النص إلى لغات أخرى.

كما قالت مارغريت يورسنار، حقيقة أن الكلام اليومي لم يسجل قبل نشوء الرواية يجب أن يذكرنا بالسخافة ـ المستحيلة ـ لما يعرف اليوم بـ«الرواية التاريخية». عند الإشارة إلى «الأبتذال القاتل» في الروايات التاريخية وسذاجة قرّاءها، نذكر أن هنري جيمس لم يتكلم فقط عن الكلمات، لكن تكلم أيضاً عن صعوبات اختراق الوعي لعصور مختلفة. عندما كنت أكتب روايتي التاريخية «اسمي أحمر»، كنت مدركاً بأن القراءة الدقيقة لسجلات المحكمة العثمانية، السجلات المالية، والسجلات المدنية، لإيجاد تفاصيل عن الحياة اليومية لن تكون كافية لعبور هذه الفجوة في الإدراك. قررت كشف وتعظيم الجانب الإبداعي للقصة، وبالتالي تجنب اختراع تصور خاطئ للمحادثة في إسطنبول القرن السادس عشر، لأننا لا نعرف أي شيء عنها. بين الحين والآخر، سوف تنظر شخصياتي من الورقة وتتوجه مباشرة للقارئ. أمنح أيضاً أشياء معينة ولوحات القدرة على الكلام. وأضيف العديد من الإشارات

من العالم المعاصر ـ في الحقيقة، الحياة اليومية للعائلة في الرواية تأثرت بحياتي مع أخي وأمي.

منذ ثمانينيات القرن الماضي ظهر التحديث في عالم الرواية، ما يوصف عموماً بـ«ما بعد الحداثة»، بدأ مع تأثير كتّاب مثل جورج لويس بورخيس وإيتالو كالفينو، اللذان كانا باحثين في الأساس عن ميتافيزيقيا الأدب، بدلاً من روائيين بالمعنى الدقيق للكلمة. أعمالهم تعزز إبداع وإقناع الرواية ـ مواضيع شغلت كل من يورسنار وهنري جيمس على حد سواء ـ وبلورت تقاليد التفكير عن طريق الرواية.

لكن الخاصية التي تشترك بها المتاحف والروايات والتي أريد تناولها هنا تتعلق بدرجة أقل بالأفكار المثيرة وبدرجة أكبر بالحفظ، الخزن، ومقاومة النسيان. تماماً مثل العائلات التي تذهب في يوم الأحد إلى المتحف، ويعتقدون بأنها تحفظ شيء من ماضيهم ويستمدون المتعة من هذه الفكرة، كذلك القرّاء، يجدون متعة عظيمة في اكتشاف أن الرواية تحتوي على جوانب من حياتهم الواقعية ـ محطة الباص في نهاية شارعهم، الصحيفة التي يقرأونها، الفيلم الذي يحبونه، غروب الشمس الذي يرونه من نافذتهم، الشاي الذي يشربونه، الملصقات والأعلانات التي يرونها، الأزقة، الجادات والساحات التي يمشون بمحاذاتها، و- مثلما شهدت بعد صدور «الكتاب الأسود» في إسطنبول ـ حتى الدكاكين التي يتسوقون منها (مثل دكان علاء الدين). السبب في هذه السعادة ربما يشابه الوهم والفخر الذي نشعر به في المتاحف: الشعور بأن التاريخ ليس فارغ وبدون معنى، وأن هناك شيء من الحياة التي نعيشها سوف يبقى محفوظاً. الاعتقاد المألوف وغير المبرر بخلود الرواية والشعر ـ

اعتقاد يسيطر عليّ أحياناً ـ يعمل على تعزيز هذا الفخر ومواساته. المتعة التي يفوز بها قارئ الرواية تختلف عن تلك التي يشعر بها زائر المتحف لأن، بدلاً من الحفاظ على الأشياء نفسها، الروايات تحفظ مواجهتنا مع هذه الأشياء ـ أو بعبارة أخرى، إدراكنا لهذه الأشياء.

مثل الكثير من الروائيين، كثيراً ما أسمع الناس يقولون: «سيد باموك، هذا بالضبط ما رأيته، وبالضبط ما شعرت به، كأنك كتبت عن حياتي!» لا أعرف ما إذا كان عليّ أن أشعر بالفرح أم الحزن عند سماعي لهذه الكلمات حسنة النية. لأني عندما أسمع هذه الكلمات منهم أشعر بأني لست روائي مبدع يؤلف القصص من لا شيء بواسطة مخيّلته، لكني أشعر مثل مؤرخ يسجل ببساطة الحياة التي نشترك بها كمجتمع، مع كل تعبيراته، صوره وأشيائه. أعتقد أنها مهنة مشرفة وممتعة. لكن الكلمات حسنة النية تلك من القارئ اللطيف تمنحني الإنطباع بأن ـ مثل المجتمعات، الصور والأشياء تتغير وتختفي مع مرور الزمن، مع التغير التاريخي، ومع الموت ـ الروايات سوف تُنسى أيضاً. وبالتأكيد، هذا ما يحدث عموماً. موضوع بقاء الروايات وخلود الكتّاب، كما نرى، راسخ بقوة في الغرور الإنساني.

٢ ـ شعور التميّز

عالم الأجتماع الفرنسي بيريه بورديو كتب بشكل موسع عن موضوع «التميّز» في سياق اجتماعي. بحث، من بين جوانب أخرى، شعور التميّز الذي يجربه عشاق الفن عندما يستمتعون بالأعمال الفنية. بعض ملاحظات بورديو بخصوص المتاحف وزوار المتاحف، لكني أريد تطبيق أفكاره على الروائيين وقرّاء الرواية.

دعوني أبدأ مع قصة شغلت المثقفين في إسطنبول منذ عشر سنوات. بعد ترجمة جزئين لـ بروست صدرت في الأربعينيات والستينيات من القرن الماضي، روزا حاكمين ترجمت الأجزاء السبعة كاملة إلى اللغة التركية بين عامي ١٩٩٦ و٢٠٠٢. استخدمت حاكمين شكل اللغة التركية بشكل فعال بالنسبة للجمل الطويلة، بالإضافة إلى تمكنها من مهارات اللغة الأخرى، وغالبية صحف إسطنبول أثنت على ترجمتها واعتبرت العمل ناجح للغاية. الكثيرون تحدثوا عن بروست في الراديو، التلفزيون، والصحافة، والأجزاء الأولى من الرواية حققت أفضل المبيعات فور صدورها. في تلك الفترة، في جامعة إسطنبول التكنولوجية كان هناك عدد كبير من الطلاب الجدد يصطفون للتسجيل مع بداية العام الدراسي الجديد. القصة هي أن هناك فتاة تنتظر في مكان ما في نهاية الطابور ـ لنسمها عائشة ـ أخرجت من حقيبتها «البحث عن الزمن المفقود» ببعض التباهي والفخر وبدأت في القراءة. بين الحين والآخر ترفع رأسها عن الكتاب لتنظر إلى الطلاب الذين سوف تقضي معهم الأربع سنوات القادمة. خاصة، أنها لاحظت فتاة كانت تقف قريبة منها ـ لنسمها زينب ـ ترتدي حذاء بكعب عالٍ، تضع الكثير من المكياج، وترتدي ثوباً غالياً عديم الذوق. مع ابتسامة متكبرة على التكلف السطحي لزينب، شدّت عائشة قبضتها على بروست. وبعد فترة قصيرة، رفعت عائشة رأسها عن الكتاب، وفزعت عند رؤيتها زينب تخرج من حقيبتها نفس الكتاب. التفكير بأن من الممكن لفتاة مثل زينب أن تقرأ نفس الرواية شيء لا يمكن لها أن تتصوره، حتى أنها فقدت كل اهتمامها ببروست.

بينما يرينا بورديو أن فتاة مثل عائشة تزور المتحف لتثبت أنها لا

تشبه زينب، ويكشف أيضاً أن مثل هذه القرارات تأثرت بقدر لا بأس به بالوعي والطبقة الأجتماعية. العوامل نفسها تطبق، كما بينت قصتنا، عند قراءة الروايات ـ لكن هذه التجربة تتطلب فردية أكثر وعمق أكثر في الجانب الشخصي الذي أريد توضيحه هنا. قلت سابقاً بأننا عندما نقرأ الرواية نشعر غالباً بأن الكاتب يخاطبنا بشكل خاص، منذ أن حققنا مثل هذه المحاولة في تخيّل كلمات الكاتب ورؤية الصور التي قدمها الكاتب في صيغة الكتابة. في النهاية، نحب روايات معينة لأننا أنفقنا جهداً تخيليّاً عليها. وهذا هو السبب الذي يجعلنا نتعلق بهذه الروايات، التي تجعدت وتثنت صفحاتها. في الثمانينيات، عندما أنتعشت السياحة في إسطنبول، كنت أذهب بشكل منتظم إلى محل بيع الكتب المستخدمة حيث يبيعون كتباً تركها السياح خلفهم في غرف الفنادق، من النادر أن أجد روايات أريد قراءتها ـ أغلب العروض كانت كتب الجيب ذات الألوان الصارخة ـ ولمست بأن الناس يتركون الكتب فقط إذا كانوا قادرين على القراءة بدون أن يبذلوا أي مجهود.

الجهد الذي نبذله في القراءة وتصور الرواية يرتبط برغبتنا في أن نكون مميزين وأن نفصل أنفسنا عن الآخرين. وهذا الشعور يربط رغبتنا في التميّز مع شخصيات الرواية، الذين يعيشون حياة مختلفة عن التي نعيشها. عندما نقرأ «عوليس»، نشعر قبل كل شيء بالسعادة، لأننا نحاول الأندماج مع شخصيات تحيط حياتهم وأحلامهم مخاوف، خطط، وتقاليد مختلفة تماماً عنا. لكن هذا الشعور يزيد بعد ذلك نتيجة إدراكنا بأننا نقرأ رواية «صعبة» ـ وفي مكان ما في عقلنا، نشعر بأننا شاركنا بنشاط متميّز. عندما نقرأ عملاً لكاتب استفزازي مثل جويس، جزء من عقلنا مشغول بالثناء على أنفسنا لأننا نقرأ لكاتب مثل جويس.

عندما أخرجت عائشة كتابها لبروست من حقيبتها في يوم التسجيل، لم تكن تنوي تضيع الوقت الذي تقضيه واقفة في الطابور، لكنها ربما أرادت أيضاً أن تبين كم هي مختلفة، وتفتعل إيماءة اجتماعية تمكنها من إيجاد طلاب آخرين يشبهونها. يمكننا وصف عائشة على أنها قارئة حساسة ـ متأملة· مدركة لمعنى حركتها. ومن المرجح أن زينب قارئة ساذجة، بالمقارنة مع عائشة، كانت أقل وعياً لجو التميّز الذي تستطيع الروايات منحه لقرّائها. على الأقل يمكننا أن نفترض، بدون خطر الوقوع بخطأ، بأنها أظهرت هذا الأسلوب لعائشة. سذاجة القارئ وحساسيته ـ مثل الوعي من خدعة الرواية ـ ترتبط بالهدف بالسياق والأسلوب الذي تقرأ به الرواية، ومكان الكاتب في هذا السياق.

على النقيض من ذلك، نتذكر أن ديستويفسكي كتب «الشياطين»، أعظم رواية سياسية في كل عصر، كعمل دعائي موجه إلى معارضيه السياسيين، المتغربين الروس والليبراليين ـ بينما العنصر الذي يحاكي القارئ فيها اليوم هو التصوير العميق للطبيعة البشرية. السياق الذي تُكتب به الرواية، غير مهم، ولا يهم أين تقرأ الرواية. الشيء الوحيد الذي يهم، هو ما يقوله النص لنا. الرغبة في أن نغمر أنفسنا في النص تشبه رغبة زائر المتحف الذي يريد أن يترك وحيداً مع الجمال الخالد للوحة، بغض النظر عن أهداف الشركة أو الحكومة من استخدام المتحف لأغراض دعائية (كتب توماس برنارد رواية تحت عنوان «الفنانون القدامى» تلعب بمهارة على هذه الرغبة). لكن من المستحيل الحديث عن الجمال الخالد للروايات، لأنها تكتمل وتُدرك فقط داخل مخيّلة القارئ، الذي يعيش في زمن أرسطو. عندما ننظر إلى لوحة، نفهم مباشرة تركيبها العام ـ لكن في الرواية، يجب علينا عبور الغابة

الكبيرة تدريجياً بواسطة تصوير كل شجرة في مخيّلتنا، وبهذا يمكننا أن نصل إلى كل التركيب ونفوز بهذا الجمال الخالد. دون معرفة نوايا الكاتب من البداية، مشاكل ثقافته، تفاصيل وصور الرواية، ونوع القارئ الذي تخاطبه الرواية، لا يمكننا الوصول إلى مثل هذا التخيّل وتحويل الكلمات إلى صور. فن الرواية كما نعرفه اليوم، الذي تطور في منتصف القرن التاسع عشر من خلال بلزاك، ستندال وديكنز ـ دعنا نعطي الرواية حقها، ونطلق عليها «رواية القرن التاسع عشر العظيمة» ـ منذ مئة وخمسين عاماً فقط. ليس لدي شك في أن هؤلاء الكتّاب المتميزين سيعيشون إلى الأبد في قلوب القرّاء الإنكليزيين والفرنسيين المعاصرين مثل رموز خالدة، وأعلام للغة. لكني لست متأكداً تماماً، لمئة وخمسين عاماً أخرى من الآن، أن الأجيال في المستقبل سوف يقدرون هذه الأعمال أيضاً.

نوايا القارئ مهمة تماماً مثل نوايا الكاتب، عندما يتعلق الأمر بأتمام وفهم الرواية. أنا، بالطبع، قارئ مثلما أنا كاتب. مثل عائشة، أجد من الممتع أن أقرأ رواية لا يهتم بها أحد ـ أستمتع بشعور أني اكتشفتها بنفسي. ومثل الكثير من القرّاء، أنا مولع بتخيّل كاتب الرواية حزين ولا يفهمه أحد. في مثل تلك اللحظة، أشعر أني الشخص الوحيد الذي يفهم أغلب الزوايا المهملة في هذه الرواية المهملة. أشعر بالفخر لأني اندمجت مع الشخصيات، وفي نفس الوقت أشعر كما لو أن الكاتب بنفسه يهمس لي الرواية شخصياً في أذني. خلاصة هذا الفخر يأتي عندما يشعر القارئ كما لو أنه كتب العمل بنفسه. كتبت عن مثل هذا القارئ، المتحمس والمعجب ببروست، في رواية «الكتاب الأسود»، في الفصل المعنون بـ«قصص حب في ليلة ثلجية». (أريد أن أضيف هنا بأني أحب

الذهاب إلى المتحف عندما لا يذهب إليه أحد، وأنا ـ مثل كمال، بطل«متحف البراءة» ـ أجد إحساساً شعرياً معيناً للزمان والمكان في متاحف فارغة، حيث الحرّاس يغلب عليهم النعاس وأرضية الباركيه تصرّ). قراءة رواية لم يعرفها أحد غيرك يُشعرنا بأننا نقدم خدمة للكاتب، لهذا نحن نضاعف جهدنا وننهك مخيّلتنا أكثر بينما نقرأ الكتاب.

الجزء الصعب في فهم الرواية ليس معرفة نوايا الكاتب وردود فعل القارئ، لكن تحقيق رؤية متوازنة لهذه المعلومات وتحديد ما يحاول النص أن يرويه. تذكر أن الروائي كتب نصه من خلال تقديم افتراضات بشكل مستمر حول تفسير معقول للقارئ، وأن القارئ يقرأ الرواية ويخمن أن الكاتب كتب الرواية وهو يضع مثل هذا الافتراض. الروائيون يتخيّلون أيضاً أن القرّاء الذين سيقرأون رواياتهم يصدقون بأنهم هم الكتّاب أنفسهم، أو يتصورون الكاتب مثل شخص حزين ومهمل، وقد كتب وفقاً لذلك. ربما كشفت الكثير من أسرار المهنة هنا ـ من الممكن أن تلغى عضويتي في النقابة.

بعض الروائيين يعزمون منذ البداية على تجنب حقيقة أو خيال لعبة الشطرنج تلك مع قرّائهم، بينما الآخرون يلعبون هذه اللعبة حتى النهاية. بعض الروائيين يكتبون من أجل بناء نصب عظيم في عينيّ القارئ (في إحدى مقالاته الأولى، مقال عن «عوليس»، يُشبه بورخيس كتاب جويس بالكاتدرائية، وبروست أخذ بعين الاعتبار تسمية مجلدات الرواية بعد الأجزاء السابقة من الكاتدرائية). بعض الروائيين يفخرون بأنهم مفهومون من قبل الآخر، وبعضهم يفخرون بأنهم غير مفهومين من قبل الآخرين. هذه الأهداف المتعارضة تناسب طبيعة الرواية. من جانب،

الكتّاب يحاولون فهم الآخرين، يتعرفون على الآخرين ويشعرون بالتعاطف معهم، بينما من جانب آخر يحاولون، بمهارة وإتقان، إخفاء وعرض محور الرواية ـ معناها العميق، نظرة فردية شاملة للغابة من على مسافة. المفارقة الرئيسية في الإبداع الروائي هي الأسلوب الذي يسعى فيه الروائي التعبير عن وجهة نظره الشخصية عن العالم بينما يرى العالم من خلال عيون الآخرين.

٣ ـ السياسة

أصبح الحديث عن السياسة شائعاً عندما نتحدث عن المتحف. من جانب آخر، الحديث عن السياسة في الروايات، أو الحديث السياسي عندما نتحدث عن الروايات، أقل بكثير في يومنا هذا، خاصة في الغرب. في رواية «صومعة بارما» يقارن ستندال مثل هذا الحديث بإطلاق النار في وسط مهرجان ـ قد يكون مبتذلاً، لكن من المستحيل تجاهله. ربما سبب ذلك أن الرواية، الآن عمرها مئة وخمسين سنة، قد نضجت في مرحلة الطفولة المتأخرة، بينما المتاحف بلغت سن النضج بصعوبة. أنا لا أتذمر من ذلك. الرواية السياسية نوع محدود لأن السياسة لا تتطلب التحديد من أجل فهم أولئك الذين يختلفون عنا، بينما الإبداع الروائي يتطلب التحديد من أجل فهم أولئك الذين يختلفون عنا. لكن مساحة السياسة داخل الروايات غير محدودة، لأن الروائي نفسه يصبح سياسي في محاولته لفهم أولئك الذين يختلفون عنه، أولئك الذين ينتمون إلى مجتمعات، أعراق، ثقافات، طبقات أو دول أخرى. الرواية السياسية غالباً هي الرواية التي لا تمتلك موضوعات أو دوافع سياسية، لكنها تحاول رؤية كل شيء وفهم كل شخص، من أجل بنية متكاملة.

لهذا، الرواية التي تنجح في تحقيق هذه المهمة المستحيلة، هي الرواية التي تمتلك فكرة عميقة أكثر من أي رواية أخرى.

نحن نزور المتحف، نشاهد بعض اللوحات والتحف الفنية، في نهاية الأسبوع، نقرأ في الصحيفة مقالاً عن المعرض، نفكر في السياسة من وراء اختيار أمين المتحف. لماذا أُختيرت أحدى اللوحات على الأخرى؟ لماذا أهملت أعمال أخرى؟ المشكلة التي تواجه الروايات والمتاحف على حد سواء وتخلق صلة بينهما، هي مشكلة التصوير وتبعاته السياسية. هذه المشكلة تبرز بشكل واضح في البلدان اللاغربية والفقيرة نسبياً، حيث جمهور القرّاء أقل.

لندخل إلى هذا الموضوع من خلال الإشارة إلى مثال عكسي ورأي شخصي. بالمقارنة مع كتّاب في بلدان أخرى، الروائيون في الولايات المتحدة يكتبون بدون قلق تقريباً عندما يتعلق الأمر بالقيود الأجتماعية والسياسية. يأخذون بعين الاعتبار ثراء وتعليم جمهور الأدب، يشعرون بالقليل من الصراع حول من وماذا يصورون ـ غالباً ما يشكون من الآثار الجانبية لهذه الحالة ـ وتجربة عدم القلق حول سؤال لمن يكتبون، لأي هدف، ولماذا. رغم أن مشاعري في هذا الجانب ليست بنفس قوة حسد شيلر من سذاجة غوته، إلا أني أحسد الروائيين الأمريكيين على قلة قيودهم، على الثقة والسهولة التي يكتبون بها ـ باختصار، أحسدهم على سذاجتهم. والآن رأيي الشخصي: أعتقد أن هذه السذاجة تنبع من التقدير المتبادل بين القرّاء والكتّاب الذين ينتمون لنفس الطبقة والمجتمع، ومن حقيقة أن الكتّاب الغربيين لا يمثلون أحد في ما يكتبون، لكنهم ببساطة يكتبون من أجل إشباع رغبتهم الخاصة.

في المقابل، المناطق اللاغربية الفقيرة من العالم (ومن ضمنها بلدي تركيا)، مسألة مَن وما تمثل قد تكون كابوساً للروائيين والأدب. السبب الأكثر إحتمالاً هو أن الكتّاب في البلاد اللاغربية الفقيرة غالباً ما يأتون من الطبقة الأرستقراطية. استخدامهم للأنواع الأدبية الغربية المعروفة مثل الرواية، انتماؤهم الثقافي وارتباطهم بنموذج مختلف من المجتمع، وجمهورهم المحدود نسبياً كلها عوامل جعلت المشكلة تتفاقم أكثر. لهذا السبب، عندما يتعلق الأمر بترجمة واستقبال أعمالهم، فإن الروائيين يظهرون حساسية مفرطة أبعد ما تكون من الفخر الذي يمثل سمة متأصلة في كل روائي، ويعبّرون عنها بطرق مختلفة. خلال خمسة وثلاثين عاماً كروائي يعيش في تركيا، واجهت كل هذه المواقف، كل على حدة، تراوحت بين الفخر المفرط إلى نكران الذات المفرط. وأشعر أن ردود الأفعال هذه لا تقتصر على تركيا. أنها تأتي من الأضرار الروحية التي لا يمكن تجاهلها وتحمّلها الروائي في البلاد اللاغربية، حيث جمهور القرّاء متواضع نسبياً.

أول ردود الأفعال تلك هو غالباً سلوك أصولي متطرف باتجاه القارئ - الذي لا يراه أبداً، ولا يحسب له حساباً أبداً - وفخر فعلي في حقيقة أن روايات أحدهم لم تُقرأ. مثل هؤلاء الروائيين يحمون أنفسهم بمبادئ الأدب الحديث ولا يصلون إلى النجاح من خلال اندماجهم مع الآخرين، ولكن من خلال تصويرهم لعالمهم الخاص. القوميون، الشيوعيون والأخلاقيون يضعون هؤلاء الروائيين في أماكنهم وذلك بأن يجعلوهم يعرفون بأنهم على خلاف مع ثقافتهم السائدة.

النوع الثاني من الروائيين يصارعون ليكونوا جزءاً من المجتمع، من

الدولة. الرغبة في أن يكونوا محبوبين، الإثارة في طرح نقد اجتماعي، والإشباع الأخلاقي يمنح هؤلاء الروائيين الطاقة والقدرة على الكتابة، متعة إظهار الوصف، والتصميم على مراقبة كل شيء. هذا النوع من الكتّاب، الذين يفتخرون بانتمائهم وإنجازاتهم، بالمقارنة مع النوع الأول من الكتّاب، هم أكثر نجاحاً في خلق «مرآة تسير بمحاذاة الطريق» un miroir qu'on promene le long d'un chemin ـ استعارة استخدمها ستندال لوصف الرواية.

لقد بسطت الموضوع هنا، من أجل تقديم وجهة نظر مختصرة. الواقع بالطبع، أكثر تفصيلاً وتعقيداً. دعوني أخبركم قصة عني، لتسليط الضوء على طبيعة تعقيد وتناقض المشكلة.

ترددت كثيراً على مدينة كارس في الشمال الشرقي من تركيا استعداداً لكتابة روايتي «ثلج»، التي تعتبر، للوهلة الأولى، الأكثر سياسية من بين كل رواياتي. لأن مواطني كارس الطيبين عرفوا بأني سوف أكتب عنهم، كانوا يجيبون على أسئلتي بطيبة وصراحة، كل سؤال، وأي سؤال أسأله. الكثير من أسئلتي كانت عن الفقر، الفساد، الاحتيال، الرشوة والبؤس ـ المدينة عانت العديد من المشاكل الأجتماعية والسياسية، كان هناك استياء، وضغينة أدى في كثير من الأحيان إلى العنف. أخبرني الجميع من هم الأشرار، وطلبوا مني أن أكتب عنهم. قضيت أياماً أدور في الشوارع مع المايكروفون وأُسجل قصص مروعة عن المدينة وحياة سكانها. في كل مرة يوصلوني أصدقائي إلى محطة الباص يودعونني بنفس الكلمات: «سيد باموك، لا تكتب أي شيء سلبي عن كارس أو عنا، اتفقنا؟». يلوحون لي مع ابتسامة لا

تحمل أدنى قدر من السخرية ـ وأغرق أنا في التفكير، مثل أي روائي يَعلق بين الرغبة في كتابة الحقيقة والرغبة في أن يكون محبوباً.

كنت أشعر بأن السبيل للخروج من هذه المعضلة هو في تهذيب نوع من السذاجة لاحظه شيلر في غوته و، كنتيجة لرأيي السابق، عزيتها إلى الروائيين الأمريكيين. لكنني كنت أدرك صعوبة الاحتفاظ بهذه السذاجة بينما حياة الناس غارقة في بحر هائل من المشاكل بحيث أنهم جعلوا من هذه التجارب المؤلمة جزءاً من هويتهم وأصبحوا مطوقين بها. في لحظة ما أدركت بأني لن أتمكن من الكتابة عن كارس بسبب قناعاتي. الآن، وبعد هذه السنوات، أفكر بأن السبب كان ربما لأني لن أستطيع الكتابة فقط من أجل السعادة التي شعرت بها عندما أنشأت متحف، من أجل سعادتي الخاصة فقط.

٦ ـ محور الرواية

محور الرواية هو رأي عميق أو رؤية عن الحياة، نقطة راسخة عميقة من الغموض، سواء أكانت واقعية أم خيالية. الروائيون يكتبون من أجل بحث هذا المكان، من أجل اكتشاف آثاره، ولكي ندرك أن الروايات تُقرأ بنفس الروح. عندما نتخيّل رواية لأول مرة، قد نفكر بوعي بهذا المحور السري وندرك بأننا نكتب لأجله ـ لكن في بعض الأحيان قد نكون غير مدركين لذلك. أحياناً، قصة واقعية، أو حقيقة عن العالم نتعلمها عن طريق التجربة الأولى، قد تبدو أهم بكثير من هذا المحور. وأحياناً أخرى، يبدو الدافع الشخصي، أو الرغبة في تقديم صورة أخلاقية وجمالية لحياة أناس ومجموعات أخرى مهمة لدرجة تجاهل حقيقة أننا نكتب من أجل هذا المحور. العنف، الجمال، الحداثة، ومفاجئة الأحداث التي نرويها قد تجعلنا ننسى أن الرواية التي نكتبها تمتلك محوراً بكل تأكيد. الروائيون يتحركون ـ ويختلف ذلك من روائي لآخر ـ بفطرية، حماس، وبلا هوادة من تفصيل إلى آخر، من ملاحظة إلى أخرى، من موضوع أو صورة إلى أخرى، من أجل الوصول إلى نهاية القصة، وأعطاء اهتمام بسيط إلى حقيقة أن الرواية التي نكتبها تمتلك محوراً غامضاً. كتابة الرواية قد تشبه عبور غابة،

تكريس اهتمام عاطفي لكل شجرة، تسجيل ووصف كل تفصيل، وكأنما الفكرة من رواية القصة هو مجرد جعلها تمر في كل مكان في الغابة.

لكن كلما جذبتنا غابات، أبنية، وأنهار المشهد، أو وجدنا أنفسنا مسحورين بروعة، غرابة وجمال كل شجرة أو جرف، نعرف أن هناك شيء ما في المشهد أكثر غموضاً كامن فيه ـ شيء ما أكثر وضوحاً وعمقاً من مجموع كل هذه الأشجار المميزة والأشياء التي يحتويها المشهد. أحياناً قد نشعر بهذا بكل وضوح، وأحياناً أخرى يُحاصر هذا الإدراك شعور مؤرق من القلق.

الأمر ذاته ينطبق على قرّاء الروايات. قارئ الرواية الأدبية يعرف أن كل شجرة في المشهد ـ كل شخص، كل شيء، كل حدث، حكاية، ذكرى، صورة أو أي معلومة صغيرة، وكل قفزة في الزمان ـ قد وضعها الكاتب هناك ليشير إلى معنى عميق، إلى محور سري كامن في مكان ما تحت السطح. ربما يضيف الروائي عدداً من المغامرات والأحداث لأنه جربها بالفعل، أو لأنه واجهها في الواقع وتأثر بها، أو لمجرد أنه يستطيع تخيّلها بشكل رائع. لكن قارئ الأدب يعرف أن كل هذه المكونات تستمد تأثيرها من خلال قوة جمالها، قدرتها وواقعيتها التي عرضت في الرواية لأنها تكشف المحور السري، والقارئ يبحث عن هذا المحور بينما يواصل القراءة في الكتاب.

الكاتب أيضاً، يُعرّف محور الرواية على أنه البديهية، الفكرة، أو المعرفة التي تلهم العمل. لكن الروائيين يعلمون أيضاً أن، أثناء عملية الكتابة، هذا الألهام يُغيّر الاتجاه والشكل. غالباً، يظهر المحور عندما تُكتب الرواية. الكثير من الروائيين، يفهمون المحور في البداية على أنه

مجرد موضوع ما، فكرة ما تتحول في شكل قصة، ويعرفون بأنهم سوف يكتشفون ويظهرون المعنى الأعمق للمحور المحدد والغامض مثلما يطورون رواياتهم. عندما يتقدم الكاتب في الكتابة، ليس الأشجار المميزة فحسب، ولكن حتى الأغصان المتشابكة وأوراق الأشجار توصف بعناية. فكرة الكاتب عن محور الرواية السري تتغير، تماماً مثلما تتغير فكرة القارئ عن المحور أثناء القراءة. قراءة الرواية هو فعل تحديد المحور الحقيقي والموضوع الحقيقي، وفي غضون ذلك استخراج المتعة من التفاصيل السطحية. اكتشاف المحور ـ بمعنى آخر، الموضوع الحقيقي للرواية ـ يبدو أكثر أهمية من كل تلك التفاصيل.

على سبيل المثال، وصف بورخيس في مقدمته لكتاب هرمان ملفيل «بارتلبي النسّاخ» كيف يخترق القارئ تدريجياً قلب «موبي ديك»: «في البداية، قد يعتقد القارئ أن الموضوع هو الحياة القاسية لصياد حيتان» وبالتأكيد، الفصول الأولى من «موبي ديك» تميل إلى رواية نقد اجتماعي، أو حتى تقرير صحفي، مليء بالتفاصيل عن صيد الحيتان وعن حياة صيادي الرمح. «لكن بعد ذلك» يقول بورخيس، نصل إلى الاعتقاد بأن «الموضوع هو جنون القبطان اهاب في مطاردته وتدميره للحوت الأبيض». وفي الحقيقة، الفصول في وسط «موبي ديك» تميل إلى أن تكون رواية نفسية، تحليل الشخصية الفريدة لرجل متسلط مليء بوسواس الغضب. وأخيراً، يذكرنا بورخيس بأن الموضوع الحقيقي والمحور هما شيئان مختلفان تماماً: «صفحة بعد أخرى، تنمو القصة لتتخذ أبعاد الكون».

إنها علامة على روعة وعمق الرواية عندما تخلق مثل هذه المسافة

بين القصة ومحورها. «موبي ديك» واحد من هذه الأعمال العظيمة الي نشعر معها باستمرار بوجود المحور، نتساءل باستمرار أين ممكن أن يكون بالضبط، نغيّر باستمرار أفكارنا فيما يتعلق بالجواب. إذا كان هناك سبب لهذا فسيكون هو ثراء مشهدها وتعقيد شخصياتها، والسبب الآخر هو حقيقة أن كل الروائيين العظماء ـ معظم المهنيين المنضبطين، معظم المخططين الدقيقين ـ يستمرون في صقل أفكارهم حول محور رواياتهم خلال عملية الكتابة.

الروائي يجد في تفاصيل حياته الخاصة وفي مخيّلته وفرة من المواد. هو يكتب من أجل اكتشاف، تطوير، وللتعامل بعمق مع هذه المواد. الرؤية العميقة للحياة التي يرغب الروائي عرضها في روايته ـ الرؤية التي أسميها «المحور» ـ تبرز من الأحداث، الشكل العام، والشخصيات، كلها تتطور عندما تُكتب الرواية. لقد تناولت الموضوع مع فكرة أي. أم. فورستر ـ الفكرة الواسعة الانتشار، عندما تُكتب الرواية، الشخصيات الرئيسية تسيطر وتملي مسار الأحداث. لكن إذا كان علينا أن نؤمن بعنصر الغموض في عملية الكتابة، فإنه سيكون مناسباً أكثر لو آمنا بأن المحور سيطر على الرواية بالفعل. تماماً مثلما القارئ المتأمل ـ الحساس يحاول خلال القراءة أن يخمن أين يوجد المحور بالضبط، الروائي المحترف يذهب مع معرفة أن المحور سوف يظهر تدريجياً أثناء الكتابة، وأن أكبر تحدي ومكافأة لعمله سوف يكون إيجاد المحور وتسليط الضوء عليه.

عندما يبني الرواية ويتساءل أين يوجد محورها، يشعر الروائي أن العمل قد يملك معنى عاماً غير منسجم تماماً مع نواياه. مثال يأتي من

ديستويفسكي. في يوليو ١٨٧٠، بعد سنة من بدءه التخطيط وكتابة رواية «الشياطين»، تعرض ديستويفسكي لنوبات صرع. بعد شهر من ذلك وصف تبعات هذه النوبات في رسالة إلى أبنة أخيه صوفيا إيفانوفا: «في العودة إلى العمل، رأيت فجأة ما هي المشكلة، وأين أخطأت ـ ومع هذا، كما لو أن خطة جديدة ظهرت من نفسها ومن خلال الألهام، كل شيء كان يجب تحديثه جذرياً. لم أتردد لحظة، شطبت كل ما كتبته وبدأت من جديد في الصفحة الأولى. عمل سنة كاملة رميته في سلة المهملات».

في «السنوات الرائعة» The Miraculous Years، الجزء الرابع من السيرة الممتازة لحياة ديستويفسكي يقول جوزيف فرانك أن الروائي الروسي بالغ هنا مرة أخرى. بالتأكيد، بفضل هذه الخطة الجديدة قام ديستويفسكي بالتغيير الذي حوّل روايته من قصة عن شخصيات كارتونية من بُعدٍ واحد إلى رواية بوليسية رائعة، لكن في الحقيقة ديستويفسكي نقح جزءاً صغيراً منها فقط: أربعون صفحة من بين مئتين وأربعين صفحة كتبها في عام سابق.

أشياء كثيرة بقيت على حالها في الرواية، من ضمنها موضوعها والجزء الأكبر من نصها. ما تغير هو، نعم ـ محور الرواية.

هذا المكان الذي أسميه المحور، والذي يشعر به الروائيون فطرياً، هو من الأهمية بحيث أن مجرد التفكير بتغييره يعطينا شعوراً بأن كل جملة وكل صفحة من روايتنا قد تغيرت واكتسبت معنى مختلفاً تماماً. محور الرواية هو مثل الضوء الذي يبقى مصدره غامضاً ومع ذلك يضيء الغابة بالكامل ـ كل شجرة، كل طريق، كل مساحة تركناها خلفنا،

البحيرات التي نتوجه نحوها، الشجيرات الشائكة، والشجيرات الداكنة المتشابكة التي لا يمكن اختراقها. يمكننا أن نتقدم في الرواية طالما نشعر بوجوده. على سبيل المثال، فيديادر نايبول أشار في التمهيد لسيرته الذاتية الأدبية «العثور على المركز» Finding the Center كيف أن «قصته فشلت في تحقيق هدفها» والسبب أن: «القصة لا تمتلك محوراً». حتى لو كنا في الظلام، سوف نستمر على أمل أن نكتشف هذا الضوء بسرعة.

قراءة وكتابة الرواية على حد سواء تتطلب منا دمج كل المواد التي مصدرها حياتنا ومخيّلتنا ـ موضوع، قصة، شخصيات وأحداث عالمنا الخاص ـ مع هذا الضوء، وهذا المحور. غموض موقعهم ليس شيئاً سيئاً، بل على العكس، هذه هي الخاصية التي نحتاجها نحن القرّاء، لأنه إذا كان المحور واضح جداً والضوء قوي جداً، معنى الرواية سوف يتضح على الفور ونشعر أن فعل القراءة متكرر. عند قراءة نوع روائي ـ روايات الخيال العلمي، روايات الجريمة، الروايات التاريخية، روايات الحب ـ لا نسأل أنفسنا الأسئلة التي سألها بورخيس لنفسه أثناء قراءته لـ «موبي ديك»: ما هو الموضوع الحقيقي للقصة؟ أين المحور؟ محور هذه الروايات يوجد بالضبط في نفس المكان الذي وجدناه فيه سابقاً، على الرغم من قراءة روايات من نفس النوع. الاختلاف فقط في المغامرات، المشاهد، الشخصيات الرئيسية، والمجرمين. بالنسبة للرواية، الموضوع العميق الذي ينبغي أن يعرضه السرد بنيوياً يبقى هو نفسه من كتاب إلى آخر. بعيداً عن أعمال عدد قليل من الكتّاب المبدعين من أمثال كتّاب الخيال العلمي، ستينزلا ليم وفيليب كي. ديك، كاتبة روايات الأثارة والجريمة باتريسيا هايزميث، وكاتب روايات

التجسس جون لاكاريه، هي أنواع أدبية روائية لا تثير فينا أي رغبة للبحث عن المحور إطلاقاً. لهذا السبب كتّاب مثل هذا النوع من الروايات يضيفون عنصراً جديداً من التشويق وحبكة إلى قصصهم كل بضع صفحات. من جانب آخر، لأننا لا نُستنزف من الاستمرار في محاولة طرح أسئلة بسيطة عن معنى الحياة، نشعر بالأمان والراحة عندما نقرأ الروايات.

في الحقيقة، نحن نقرأ مثل هذه الروايات لكي نشعر بالأمان والخصوصية كما لو أننا في بيتنا، حيث كل شيء معروف وفي مكانه المعتاد. السبب في أننا ننتقل إلى الروايات الأدبية، الروايات العظيمة، عندما نبحث عن توجيه وحكمة قد تمنح معنى للحياة، هو أننا نفشل في عالمنا الحقيقي بالوصول إلى شعور الأمان. لخلق هذا الإدعاء، وكما فعل شيلر، نقيم علاقة بين الحالة النفسية والشكل الأدبي. الإنسان المعاصر يقرأ ويحتاج الروايات ليشعر بالأمان في هذا العالم، لأن علاقته مع الكون الذي يعيش فيه مشوشة ـ وبهذا المعنى، أوجد التحوّل من السذاجة إلى الوعي. في مرحلة شبابي، ولأسباب نفسية شعرت باحتياج قوي إلى قراءة الروايات، وكذلك الكتب الميتافيزيقية، الفلسفية والدينية. لن أنسى أبداً الروايات التي قرأتها في العشرينيات من عمري، كنت أبحث بشكل محموم عن محاور الروايات كما لو أنها كانت مسألة حياة أو موت. ليس لأني كنت أبحث عن معنى للحياة فحسب، ولكن لأني كنت أخترع وأنقح رؤيتي عن العالم، وشعوري الأخلاقي، استخدمت رؤى جمعتها من روايات لكتّاب كبار من أمثال تولستوي، ستندال، بروست، مان، ديستويفسكي، ووولف.

بعض الروائيين، يبدأون الكتابة بدون خطة واضحة، مدركين لحقيقة أن محور الرواية سوف يظهر تدريجياً خلال عملية البناء. يقررون ما هو غير الضروري وما هو المفقود، التقصير والتطويل، أي شخصية سطحية وأيّها غير ضرورية، عندما يكتشفون ويصقلون المحور، يصيغون التفاصيل عند مراجعتهم العمل. أحياناً يكتبون آلاف الصفحات لكنهم لا يتمكنون من تحديد المحور. وقد يتوفاهم الأجل قبل أن يحددوا الشكل العام لروايتهم، ويتركون هذه المهمة إلى المحررين المتحمسين أو الأدباء.

روائيون آخرون يتخذون قراراً بشأن محور الرواية من البداية، ويحاولون الاستمرار بدون أي تنازل للقيام بذلك. هذه الطريقة أصعب بكثير من كتابة الرواية دون تخطيط دقيق أو مع أخذ المحور بنظر الاعتبار، وخاصة خلال كتابة مدخل الرواية. تولستوي بذل مجهوداً كبيراً في «الحرب والسلام»، غيّر وأعاد كتابة الفصول مرة بعد أخرى. لكن الجانب الفضولي الحقيقي في هذا الجهد كان هو المحور، فكرة الرواية الرئيسية، ظلت نفسها تلازمه طوال أربع سنوات أمضاها في كتابة الرواية. في نهاية «الحرب والسلام»، أضاف تولستوي مقالاً تحدث فيه عن الدور الذي يلعبه الفرد في التاريخ ـ مقطع طويل وجاد بما يكفي لنفهم مباشرة بأنه أراد لنا أن نؤمن بهذه الروح، الموضوع، الهدف، ومحور الرواية. لكن بالنسبة لقرّاء اليوم، المحور والفكرة الرئيسية لـ«الحرب والسلام» ليست هي الموضوع الذي ناقشه تولستوي في نهاية الرواية ـ مسألة التاريخ والدور الذي يلعبه الفرد فيه ـ ولكن الإحساس والاهتمام الذي توليه الشخصيات تجاه تفاصيل الحياة اليومية، والنظرة الواضحة، الشاملة التي توحد قصص الحياة المختلفة مع بعضها في

الرواية. عندما ننتهي من قراءة الكتاب، ما يبقى في عقلنا ليس التاريخ ومعناه، ولكن أفكارنا حول تدهور حياة الإنسان، إتساع العالم، مكاننا في الكون، وفي سياق القراءة، نستمتع بتجربة إتضاح المحور جملة بعد جملة. وباختصار نستطيع القول أن محور الرواية يعتمد على المتعة التي نستمدها من النص مثلما يعتمد على نية الكاتب.

وصف هذا المحور ـ الذي يتغير وفقاً لنوايا الكاتب، تبعات النص، ذوق القارئ، والزمان والمكان الذي تُقرأ فيه الرواية ـ قد يبدو ذلك مستحيلاً كما لو أنه محاولة تحديد مركز العالم أو معنى الحياة. لكن هذا بالضبط ما أحاول أن أفعله الآن.

التحدي في تعريف محور الرواية الأدبية يجب أن يذكرنا بأن الرواية الأدبية هي كيان من الصعب توضيح معناه أو اختصاره لأي شيء آخر ـ تماماً مثل معنى الحياة. يعتقد العلماني المعاصر، على الرغم من اعترافه في أعماقه من عدم جدوى ذلك، أن التفكير في معنى الحياة لا ينفع عندما نحاول تحديد محور الرواية التي يقرؤها ـ من أجل البحث عن هذا المحور، هو يبحث عن محور حياته الشخصية ومحور العالم. عندما نقرأ رواية أدبية، عمل يكون فيه المحور ليس واضحاً، واحدة من دوافعنا الرئيسية هي الحاجة للتفكير في المحور وتحديد كم هو قريب من وجهة نظرنا عن الوجود.

يقع المحور أحياناً داخل البانوراما الكبيرة نفسها، في جمال ووضوح تفاصيل القصة، كما هو الحال في «الحرب والسلام». وأحياناً، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتقنية وشكل الرواية، كما في «عوليس». في «عوليس» ليس هناك علاقة بين المحور والحبكة، الثيمات، أو حتى

الموضوع، يتمثل في متعة الكشف بشاعرية عمل العقل البشري، وفي غضون ذلك، وصف وإلقاء الضوء على جوانب معينة من حياتنا قد أهملناها سابقاً. لكن كاتب بمكانة جويس أنجز مثل هذا التغيير الأساسي في الرواية بواسطة تقنيات خاصة وتأثيراتها، نفس الإبداع سوف لن يؤثر في القارئ بنفس القوة مرة أخرى. فوكنر، من بين كتّاب آخرين، تعلم الكثير من جويس، حتى أن أغلب جوانب القوة في «الصخب والعنف» و«بينما أرقد في حضرة الموت»، من أكثر رواياته روعة، ليس العرض المشتت لتفكير الشخصيات ودواخل عقولهم. نحن أعجبنا بالطريقة التي ارتبطت به حواراته الداخلية مع بعضها، أعطتنا رؤية نقية عن العالم والحياة. فوكنر تعلم من كونراد كيفية اللعب مع صوت السرد وكيف يمكن أن تروى القصة من خلال القفز إلى الأمام والخلف في الزمن. استخدمت فرجينيا وولف في رواية «الأمواج» التقنية الإنطباعية لفكرة التجاور(*). «السيدة دالواي» في المقابل، كشفت كيف تمزج وتتداخل أفكارنا العادية والصغيرة ـ مثل مشاعرنا الأكثر مأساوية، الندم والفخر، والأشياء المحيطة بنا ـ في كل لحظة. لكن هنري جيمس كان الكاتب الأول الذي سعى لفكرة تركيب الرواية من وجهة نظر محددة لشخصية فردية. كما كتب جيمس في رسالة إلى السيدة هومفري وورد (٢٥ يوليو ١٨٩٩)، هناك «خمس ملايين طريقة» لرواية القصة، وكل طريقة يمكن أن تكون مبررة إذا قدمت «محور» العمل.

ونحن بصدد الحديث عن هذه السلسلة من التأثيرات، أود أن

(*) التجاور Juxtaposition: هو أسلوب أدبي يقوم على الإنتقالات غير المتوقعة وغير المتجانسة منطقياً من موضوع لآخر.

أذكركم بأن هذه الروايات تكشف عمقها ومعناها عن طريق الأشكال والتقنيات التي تتألف منها ـ كل أسلوب جديد في سرد القصة أو بناء الرواية الغرض منه هو البحث في الحياة من خلال نافذة جديدة.

خلال حياتي كروائي، قرأت روايات كتّاب آخرين ـ مفعماً بالأمل، متشوقاً، وأحياناً يائساً ـ باحثاً عن وجهة نظر جديدة وأتساءل عن ما إذا كانت الروايات قد تساعدني في إيجادها. كل نافذة مثالية أردت من خلالها دراسة العالم وصوّرتها ترتبط بتاريخ شخصي مُلفق وبسيط.

وهنا مثال من تاريخ شخصي ليساعدني على توضيح ما أشرت له على أنه المحور. تحدثت للتو عن فوكنر (جون أبدايك كتب ذات مرة بأنه لا يستطيع فهم لماذا ثلث كتّاب العالم تأثّروا بفوكنر) رواية فوكنر «نخيل البرية» مكوّنة أساساً من قصتين منفصلتين، مثلما قال الكاتب في حوار أن الهدف من الكتاب كان كتابين منفصلين. عند جمعهما، لم يمزج فوكنر بعناية القصتين مع بعضهما، ولكن رتب فصول القصتين كما لو أنه خلط ببساطة طبقتين من ورق اللعب. في الكتاب، نقرأ أولاً جزءاً من قصة حب، مشحونة بالصعوبات، فيها عاشقان، هنري وشارلوت. وبعد ذلك نقرأ الفصل الأول من قصة أخرى تحت عنوان «العجوز» تروي قصة متهم وكفاحه مع الفيضانات في المسيسيبي. لا تتقاطع القصتان في أي مكان من قصة «نخيل البرية»، في الحقيقة، بعض الناشرين نشر قصة «العجوز» كرواية بحد ذاتها. لكن منذ أن أصبحت قصتين لرواية «نخيل البرية»، نحن نقرأهما عن طريق المقارنة بينهما، نبحث عن النقاط المشتركة بينهما، وبالتأكيد، عن طريق البحث عن المحور المشترك بينهما. إذا نظرنا إلى إحدى القصتين على حده ـ

«العجوز» على سبيل المثال ـ سنكتشف معاني مختلفة عنها عندما نقرؤها ككتاب منفصل وعندما نقرؤها كجزء من رواية «نخيل البرية». هذه الحقيقة تذكرنا بأن الرواية يتم تحديدها من خلال محورها. الاختلاف بين حكايات «ألف ليلة وليلة» و«البحث عن الزمن المفقود» هو أن الأخيرة تمتلك محوراً ندركه تماماً، وبأننا نقرأ أجزاءه المختلفة ـ والتي صدرت أحياناً، تماماً مثل «حكايات ألف ليلة وليلة»، كروايات منفصلة («حب سوان» على سبيل المثال) ـ عن طريق البحث المستمر عن هذا المحور.

عندما نحلل تطور الرواية كنوع أدبي، نرى أن نقاد الأدب والمؤرخون أولوا اهتماماً بسيطاً للمحور، في دراساتهم عن الرواية والتخيّل وفي إعجابهم التاريخي بمفاهيم الزمن والصورة. أحد الأسباب لذلك هو أن محور رواية القرن التاسع عشر لم يُعبّر عن نفسه بوضوح كقوة تحافظ على الرواية وتربط أجزاءها مع بعضها، لذلك يبدو أن هناك حاجة بسيطة إلى نقطة واقعية أو متخيّلة لخيوط القصة. العامل المشترك في رواية القرن التاسع عشر يمكن أن يكون كارثة مثل الوباء (كما حدث في «العشاق» لـ ألساندرو مانزوني)، وأحياناً حرب (مثل «الحرب والسلام» لتولستوي)، وأحياناً شخصية أدبية تعير اسمها أو اسمه للكتاب. غالباً، تزامن مصيري (كما في أعمال أوجين سو) أو لقاء بالصدفة في الشارع (كما في «البؤساء» لفيكتور هوغو) يخدم تنافس الشخصيات مع بعضها ويربط أجزاء مشهد الرواية. من المستغرب أن النقد الروائي تردد في استكشاف المحور، حتى بعد كل العناصر التي عَرّفتها بـ «مشهد» الرواية وحُددت بوضوح، وحتى بعد روائيين مثل فوكنر، في القرن العشرين، تطورت تقنيات السرد فيما يتعلق بالتشتت،

التجزئة، القص واللصق. وهناك سبب آخر لهذا التحفظ قد يكون أن النظرية التفكيكية رفضت بشكل كبير التناقضات الثنائية المبسطة في النص الأدبي ـ ثنائيات مثل الداخل ـ الخارج، المظهر ـ الجوهر، المادة ـ الروح، الجيد ـ السيء.

بعد أن ترجم بورخيس «نخيل البرية» إلى الإسبانية، أثرت هذه الرواية على جيل كامل من كتّاب أمريكا اللاتينية. مجموعات رائعة من الروايات شبه الدادائية(*) تبعت نهج «نخيل البرية»، وحولت متعة القراءة إلى رحلة بحث عن المحور. وأليكم قائمة شخصية: فلاديمير نابوكوف «النار الخافتة» (١٩٦٢)، خوليو كورتاثر «الحجلة» (١٩٦٣)، غييرمو كابريرا انفانتي «ثلاثة نمور حزينة» (١٩٦٧)، فيديادر سوراجبراساد نايبول «في دولة حرة» (١٩٧١)، إيتالو كالفينو «مدن لا مرئية» (١٩٧٣) و«لو أن مسافراً في ليلة شتوية» (١٩٧٩)، ماريو فارغاس يوسا «العمة جوليا والسيد الكاتب» (١٩٧٧)، جورج بيريك «الحياة: دليل الأستعمال» (١٩٧٨)، ميلان كونديرا «كائن لا تحتمل خفته» (١٩٨٤)، جوليان بارنز «تاريخ العالم في ١٠ونصف فصل» (١٩٨٩). هذه الروايات استقبلت باهتمام كبير عند ظهورها وترجمت مباشرة إلى لغات عديدة، ذكرت القرّاء في كافة أنحاء العالم والروائيين الناشئين مثلي لشيء أصبح معروفاً منذ رابليه وستيرن ـ أي أن أي شيء وكل شيء ممكن أن يُسجل في الرواية: قوائم وموجودات، مسرحيات أذاعية ميلودرامية، قصائد غريبة وتعليقات شعرية، مزيج أجزاء من روايات

(*) الدادائية: حركة ثقافية انطلقت من زيورخ بين عامي ١٩١٦ و١٩٢١، معادية للحرب، غير سياسية، وضد الفن السائد آنذاك.

مختلفة، مقالات عن التاريخ والعلوم، نصوص فلسفية، حقائق موسوعية، قصص تاريخية، استطراد وحكايات، وكل شيء ممكن أن يخطر على بالنا. الناس اليوم لا يقرؤون الروايات في المقام الأول لفهم الشخصيات ومعاناتهم مع واقعية عالمهم، أو ليرى كيف أن عاداتهم وسلوكياتهم تتضح من خلال الحبكة، ولكن لكي يفكر مباشرة حول أساس الحياة.

أطروحات ميخائيل باختين عن الرواية متعددة الأصوات وإعادة تقييمه لرابليه وستيرن، وأيضاً إعادة اكتشافه لرواية القرن الثامن عشر وأعمال ديدرو، أجاز هذا التغيير الكبير في مشهد رواية القرن التاسع عشر. عندما كنت أقرأ كل واحدة من هذه الروايات، كنت أبحث عن المحور، كما فعل بورخيس عندما قرأ «موبي ديك»، وأدركت من خلال الاستطراد والانعطاف عن الموضوع المفترض، في أسلوب «تريسترام شاندي»، كان بالفعل هو الموضوع الحقيقي للعمل.

في روايتي «الكتاب الأسود»، هناك شخصية تصف عمل الكاتب الصحفي من حيث أن هذا الوصف نفسه ينطبق على بناء الرواية: كتابة الرواية، بالنسبة لي، هو فن التحدث عن أشياء مهمة كما لو أنها غير ذات صلة بالموضوع، وعن أشياء غير مهمة على أنها ذات صلة بالموضوع. كل من يقرأ رواية كُتبت بدقة تامة على أساس هذا المبدأ سوف يبحث ويتخيّل المحور في كل جملة وكل سطر، وذلك لمعرفة ما هو المهم وغير المهم. إذا كنا، روائيين حساسين حسب مفهوم شيلر (ولسنا ساذجين) ـ بمعنى آخر، مدركين لتقنياتنا السردية ـ نعرف أن القارئ سيحاول تخيّل محور روايتنا من خلال الاهتمام بشكل النص.

أعتقد أن أكبر إنجاز للروائي، كمحترف وفنان، هو القدرة على بناء شكل الرواية على أنها أحجية ـ لغز يكشف حله محور الرواية. ربما حتى أسذج قارئ سوف يدرك، عندما يقرأ مثل هذه الروايات، أن المفتاح للمعنى، للمحور، يكمن في حل هذا اللغز. في الرواية الأدبية، اللغز ليس في تخمين من القاتل، لكن في مجرد معرفة ما هو الموضوع الحقيقي للرواية، تماماً مثلما فعل بورخيس عندما قرأ «موبي ديك». عندما تصل الرواية إلى هذا المستوى من التعقيد والدقة، عندها يصبح الشكل السردي، وليس موضوعها، هو الأمر الذي يثير فضولنا.

كتب كالفينو في السبعينيات من القرن الماضي ـ الفترة التي كتب بها الروايتين اللتين أشرت لهما أعلاه ـ مقالاً جدلياً توقع فيه تبعات هذه الحالة. المقال، بعنوان «الرواية كمشهد»، وصف فيها التغييرات التي طرأت على فن الرواية في تلك الفترة: «الرواية، أو ما حل محل الرواية في الأدب التجريبي، قاعدتها الأولى لا تعتمد على القصة (أو العالم) خارج صفحاتها. القارئ يتبع عملية الكتابة فقط، النص أثناء كتابته». وهذا يعني أن القارئ سوف يتخذ شكل الرواية ليكون نظرة شاملة، تبقى غامضة بسبب الأشجار المميزة طالما هو مستغرق في المشهد، وسوف يبحث عن المحور في مكان ينسجم معه.

أفضل مثال على روائي ينأى تماماً عن الحالة الساذجة للعقل، ويصبح «حساس»، بالمعنى الذي طرحه شيلر، هو الروائي الذي يبذل قصارى جهده ليرى ويقرأ روايته من وجهة نظر القارئ. هذا التقريب، كما قال هوراس، يشبه الطريقة التي ننظر بها مراراً إلى لوحة منظر طبيعي ـ نخطو إلى الوراء قليلاً لنحصل على منظور جديد، نقترب، ثم

نعود إلى الوراء مرة أخرى. لكن علينا أن نتظاهر بأن الشخص الذي ينظر إلى اللوحة هو شخص آخر. وبعدها نعرف أن ما أطلقنا عليه المحور، هو بالفعل بنية من صنعنا نحن. كتابة رواية هو إيجاد محور لا نستطيع أن نجده في الحياة أو العالم، وأخفاءه داخل المشهد ـ لعب لعبة شطرنج متخيّلة مع جمهورنا.

قراءة الرواية هو إنجاز نفس العملية بترتيب عكسي. الشيء الوحيد الذي يوضع بين الكاتب والقارئ هو نص الرواية، كما لو كانت نوع مسلي من رقعة الشطرنج. كل قارئ يتخيل النص بطريقته الخاصة، ويبحث عن المحور أينما يشاء.

مع ذلك، نحن نعرف أن هذه ليست لعبة عشوائية. الأساليب التي تعلمناها من آبائنا، التعليم العام أو الخاص الذي تعلمناه، تعاليم الدين، الأساطير، العرف، اللوحات التي تعجبنا، الروايات ـ الجيدة والسيئة ـ التي قرأناها، وحتى الألغاز في مجلات الأطفال التي تدعونا إلى أن «نجد الدرب الذي يؤدي إلى حفرة الأرنب في وسط المتاهة» ـ كل هذه العوامل علمتنا أن هناك محور، وتقترح أين وكيف نبحث عنه. قراءة وكتابة الروايات تُنفذ بانسجام مع هذا التعليم، وكذلك في ردة الفعل ضدها.

حقيقة أن هناك أكثر من محور واحد أصبحت واضحة بالنسبة لي عندما قرأت روايات أدبية وعندما رأيت العالم من خلال عيون الشخصيات التي تتصارع مع بعضها. العالم الديكارتي، حيث المادة والروح، الرموز البشرية والمشاهد، المنطق والمخيّلة كلها مستقلة ومتميزة ولا يمكن أن تمثل عالم الرواية. يمكن أن يكون فقط عالم

لقوة، لسلطة، تريد السيطرة على كل شيء ـ على سبيل المثال، العالم أحادي المحور للدولة القومية الحديثة. مهمة قراءة الرواية هي متعة اختبار كل زاوية غامضة، كل إنسان، كل لون وظل في المشهد، أكثر من تمرير حكم شامل على كامل المشهد. عندما نقرأ رواية، لا نكرس جهدنا الرئيسي في تقييم النص كاملاً أو لفهم منطقي له، لكن لتحويله إلى صور، واضحة ومفصلة في مخيّلتنا، ولكي نأخذ مكاننا في معرض الصور، نفتح حواسنا لجميع منبهاتها المتعددة. لهذا، الأمل في إيجاد المحور يشجعنا لنكون متلقّين عقلياً وحسياً، وتوظيف مخيّلتنا بأمل وتفاؤل، على دخول الرواية بسرعة، ووضع أنفسنا داخل القصة.

لا أشير إلى الأمل والتفاؤل بلطف: قراءة الرواية هي محاولة للاعتقاد بأن العالم يمتلك محوراً بالفعل، وهذا يتطلب كل ما يستطيع المرء حشده من الثقة. الروايات الأدبية العظيمة ـ مثل «آنا كارنينا»، «البحث عن الزمن المفقود»، «الجبل السحري» و«الأمواج» ـ لا غنى لنا عنها لأنها تخلق الأمل وتحيي وهم أن العالم يمتلك محوراً ومعنى، ولأنها تمنحنا السعادة من خلال تعزيز هذا التفاؤل كلما طوينا صفحة من صفحاتها (معرفة الحياة التي نقلها لنا «الجبل السحري»، هي في النهاية مكافأة إجبارية، أكثر بكثير من جوهرة مسروقة في رواية بوليسية) نريد أن نعيد قراءة مثل هذه الروايات فور الأنتهاء منها ـ ليس لأننا عرفنا مكان المحور، ولكن لأننا نريد تجربة شعور التفاؤل هذا مرة أخرى. كل محاولاتنا في الأندماج ومعرفة الشخصيات ووجهات نظرها واحدة تلو الأخرى، الطاقة التي نستخدمها عندما نحول الكلمات إلى صور، وإجراءات أخرى لا تعد ولا تحصى ننجزها بدقة وبسرعة في عقلنا بينما نقرأ رواية عظيمة ـ كل هذا يشعرنا بأن الروايات تحتوي على أكثر من

محور واحد. نحن لا نتعلم هذا من خلال التفكير بروية أو من خلال المفاهيم العميقة، ولكن نتعلمه من خلال تجربة القراءة. بالنسبة للفرد العلماني المعاصر، الطريقة الوحيدة لإيجاد معنى أعمق، أكثر عمقاً في العالم هو في قراءة روايات أدبية عظيمة. عندما نقرأها، ندرك بأن ليس العالم وحده، بل وحتى عقولنا تمتلك أكثر من محور واحد.

في قولي هذا، أشرت إلى العديد من العمليات المختلفة التي ننجزها عندما نقرأ رواية: سعينا لفهم الشخصيات مع المواقف المتباينة والأخلاق، قدرتنا على الاعتقاد بوجهات نظر متناقضة في نفس الوقت، تحركنا للإندماج مع تلك الآراء المختلفة بدون اضطراب، كما لو كانت آراءنا الخاصة. عندما نقرأ روايات أدبية بمحاور غامضة، ونبحث عن محور، نشعر أيضاً بأن عقولنا تمتلك القدرة على تصديق أشياء كثيرة في نفس الوقت ـ لا عقلنا ولا العالم يحتوي على المحور بالفعل. المعضلة هنا بين حاجتنا إلى محور من أجل الفهم، ودافعنا لمقاومة سلطة هذا المحور ومنطقه المهيمن. نحن نعرف من تجربتنا أن الرغبة في معرفة العالم يمتلك جانباً سياسياً، والشيء نفسه يصح على موهبتنا الفطرية في معارضة هذا المحور. الإجابة الصريحة على مثل هذه المعضلات نجده فقط من خلال الروايات الأدبية التي تقدم توازن فريد بين الوضوح والغموض، بين الرقابة وحرية التعبير، بين التركيب والتجزئة. «جريمة في قطار الشرق السريع» (لأن محورها واضح جداً)، و«استيقاظ فينغانز» (لأنه بالنسبة لقارئ مثلي، لا يوجد هناك أي أمل تقريباً في إيجاد محور أو أي نوع من المعاني الملائمة) هي روايات ليست من هذا النوع. الجمهور الذي تركز عليه الرواية، كيف ومتى يتحدث، والمواضيع التي تتعامل معها ـ كل هذا يتغير مع الزمن. مثلما يتغير محور الرواية.

تحدثت عن الحماس الذي شعر به ديستويفسكي، أثناء كتابة «الشياطين»، عندما ظهر محور جديد من داخل القصة. كل الروائيين يعرفون هذا الشعور: في عملية الكتابة، تفاجئنا أفكار جديدة، عن مجالات ومعانٍ عميقة لكتابنا، عن ما سوف يوحي له الكتاب عندما ننتهي منه. ثم نراجع ونعيد في ما كتبناه مسبقاً، على ضوء هذا المحور الجديد. بالنسبة لي، مهمة الكتابة تتطلب تدريجياً المناورة على مكان المحور بإضافة فقرات، مشاهد وتفاصيل جديدة، إيجاد شخصيات جديدة، الأندماج معها، إزالة وإضافة أساليب أخرى، تركيب حالات جديدة وحوارات والتخلص من أخرى، وإضافة أشياء كثيرة لم أتخيلها عندما بدأت في الكتابة. قرأت في مكان ما أن تولستوي، في إحدى حواراته، أقترح وصفة مهنية بسيطة جداً: «إذا كان بطل الرواية سيء جداً، أضفي عليه بعض الطيبة. وإن كان طيباً جداً، أضفي عليه بعض الشر» سوف أقول تعليقاً مماثلاً لما قاله تولستوي، وبنفس النبرة الساذجة: إذا أدركت أن المحور واضح جداً، أخفيه، أما إذا كان المحور غامضاً جداً، أشعر بأني يجب أن أظهر القليل منه.

في النهاية، قوة محور الرواية لا تكمن في ما هو عليه، ولكن في رحلة بحثنا عنه كقرّاء. عند قراءة رواية متوازنة ومفصلة بدقة، لن نكتشف محوراً في أي معنى محدد ـ رغم أننا لا نتخلى تماماً عن أمل إيجاده. محور ومعنى الرواية يتغير من قارئ إلى آخر. عندما نتحدث عن طبيعة المحور ـ الذي أطلق عليه بورخيس الموضوع ـ فإننا نتحدث عن نظرتنا إلى الحياة. هذه هي نقاط التوتر التي تجعلنا نقرأ الروايات، وفضولنا يبقى مستمراً بفضل هذه الأسئلة. إذا تحركنا في مشهد الرواية، وإذا قرأنا روايات أدبية أخرى، نشعر أن المحور أصبح واضحاً من

خلال تصديقنا وإندماجنا مع الآراء المتناقضة، الأفكار ودلائل العقل. كل هذا المجهود يمنع القارئ من أصدار أحكام متسرعة حول الشخصيات وحول الكاتب.

تعليقنا للحكم الأخلاقي يُمكنّا من فهم الروايات بعمق أكثر. صياغتي هنا بقصد استحضار عبارة كولريدج الشهيرة عن «التعليق الأرادي للشك» the willing suspension of disbelief . كولريدج صاغ العبارة من أجل توضيح كيف أن الخيال الأدبي جعله ممكناً. مر قرنان منذ نشر «بيوغرافيا الأدب» في ١٨١٧، وفن الرواية، إلى جانب تأسيس وتدعيم لما أطلقت عليه اسم المحور، همش الشعر والأنواع الأدبية الأخرى وأصبح الشكل الأدبي المهيمن في جميع أنحاء العالم. الروائيون حققوا ذلك، خلال قرنين، في البحث عن ذلك الشيء الغريب والغامض، المحور، في تفاصيل الحياة اليومية العادية، وعن طريق إعادة ترتيبها.

في نفس الفقرة من «بيوغرافيا الأدب» يذكرنا كولريدج بأن صديقه وردزورث سعى إلى تحقيق تأثير مختلف في الشعر. وهنا، وفقاً لكولريدج، هدف وردزورث هو: «إضفاء سحر حداثي على أشياء من الحياة اليومية، وإثارة مشاعر مماثلة للمعجزة، من خلال إيقاظ العقل من سبات العادة، وتوجيهه نحو محبة وروعة العالم من حولنا». خلال خمس وثلاثين سنة كروائي، اعتقدت دائماً أن هذا هو ما فعله تولستوي، وما فعله بروست، ديستويفسكي ومان ـ الروائيون الكبار الذين علموني فن الرواية.

أعتقد، ليس من قبيل المصادفة، أن احتجاج على معضلات بسيطة

في فن الرواية دفع تولستوي لوضع آنا في قطار سانت ـ بطرسبرغ مع كتاب في يديها ونافذة تطل على مشهد عكس مزاجها. ما نوع الرواية التي يمكن لآنا أن تضعها في يدها ـ ما نوع القصة التي أسرت مخيّلتها وجعلتها تعمل بهذه القوة ـ بحيث أنها لم تتمكن من رفع عينيها عن الصفحة؟ لا يمكننا أن نعرف ذلك أبداً. لكن لكي ندخل المشهد الذي سكنه، عرّفه وأستكشفه تولستوي ـ ولكي يضعنا في المشهد مع آنا ـ آنا لم تنظر إلى الكتاب، بل من خلال نافذة القطار. مع نظرة آنا، أصبح المشهد كله حياً أمام أعيننا. يجب أن نشكر آنا، لأننا دخلنا الرواية من خلال تلك النظرة ـ نظرتها ـ ووجدنا أنفسنا في روسيا ١٨٧٠. لأن آنا لم تتمكن من قراءة الرواية التي تمسكها بين يديها، قرأنا نحن رواية «آنا كارنينا».

الخاتمة

في خريف عام ٢٠٠٨، أتصل بي هومي بابا من كامبريدج وطلب مني بلطف ما إذا كنت أرغب في تقديم محاضرات نورتون في جامعة هارفرد. وبعد عشرة أيام، ألتقيت به في نيويورك لكي نتحدث بالتفاصيل أثناء الغداء. الفكرة العامة لهذا الكتاب، وإن لم تكن فصولاً محددة، كانت قد أخذت بالفعل شكلها في رأسي. كنت أعرف ما هي مشاعري ودوافعي، وما أردت إنجازه في هذا الكتاب.

في ما يخص مشاعري ودوافعي: قبل لقائنا في نيويورك بفترة قصيرة، كنت قد انتهيت من رواية «متحف البراءة»، الرواية التي أخذت مني عشر سنوات من التخطيط وأربع سنوات من الكتابة. كان قد تم نشرها في إسطنبول، وكنت سعيداً لأن الكتاب قد استقبل بشكل حسن من القرّاء الأتراك، في أعقاب اضطرابات سياسية كبيرة. «متحف البراءة» بدا وكأنه عودة إلى العالم الخيالي والشخصي لروايتي الأولى «جودت بيك وأبناؤه». هناك تشابه بين الكتابين، ليس فيما يخص الحبكة وأجواء القصة فقط، ولكن أيضاً في الشكل ـ شكل الرواية التقليدية في القرن التاسع عشر. شعرت كما لو أن رحلتي التي استمرت خمسة وثلاثين عاماً كروائي، وبعد مغامرات عديدة وسلسلة من المحطات الرائعة، صنعت دائرة عملاقة، عادت بي إلى نقطة انطلاقي الأصلية.

لكن كما نعلم جميعاً، أن المكان الذي نعود إليه، لن يكون هو نفسه الذي غادرناه. بهذا المعنى، كان كما لو أن كتابتي للرواية لم ترسم دائرة، لكن حلقة أولية من دوامة. عقلي يحتفظ بصورة لرحلة أدبية صنعتها بنفسي، وكنت مستعداً وراغباً في الحديث عنها، مثل شخص عاد من رحلة طويلة، ويستعد بفرح لرحلة أخرى.

أما فيما يتعلق بأهدافي للكتاب: أردت الحديث عن رحلتي الروائية، عن الوقفات التي صنعتها على طول الطريق، ماذا علمني أسلوب وشكل الرواية، عن القيود التي فرضوها عليّ، كفاحي مع هذه القيود وارتباطي بها. في الوقت نفسه، أردت أن تكون محاضراتي توضيحاً أو تأملاً في فن الرواية، بدلاً من أن تكون رحلة في ممر الذكريات أو بحثاً في نجاحي الشخصي. هذا الكتاب هو كلٌ متكامل يضم معظم الأشياء المهمة التي عرفتها وتعلمتها عن الرواية. كما هو واضح من حجمه، هذا الكتاب بالطبع ليس عن تاريخ الرواية ـ رغم محاولاتي فهم فن الرواية، كنت أشير بين الحين والآخر إلى تطور الأنواع الأدبية. لكن هدفي الرئيسي هو كشف تأثيرات الروايات على قرّائها، كيف يعمل الروائيون، وكيف تُكتب الروايات. تجاربي كقارئ رواية وكاتب رواية مرتبطة مع بعضها بقوة. أفضل طريقة لدراسة الرواية هو قراءة روايات عظيمة والرغبة في كتابة شيء مشابه لها. أحياناً، أشعر بصدق كلمات نيتشه: «قبل أن تتحدث عن الفن، يجب أن تحاول ابتكار عمل فني».

بالمقارنة مع روائيين آخرين أعرفهم، أرى نفسي كشخص، يهتم أكثر بالنظرية ويستمتع بقراءة نظريات الرواية ـ اهتمام أثبت فائدته عندما،

بعد سن الخمسين، بدأت التدريس في جامعة كولومبيا. هذا الكتاب، على أي حال، كُتب ليعبر عن تصوراتي حول الموضوع، وليس لكشف نقاط مفاهيمية أو للتعامل مع نظريات أخرى.

تصوري عن العالم ينسجم تماماً مع فهمي الحالي للرواية. عندما كنت في الثانية والعشرين من عمري، أعلنت أمام أهلي، أصدقائي ومعارفي: «لن أكون رساماً ـ سأكون روائياً!»، وبدأت بجدية في كتابة روايتي الأولى، الجميع حذرني، ربما ليجنبوني مستقبلاً مظلماً (أن تكرس حياة كاملة لكتابة الروايات في بلد عدد القرّاء فيه قليل): «أورهان، لا أحد يفهم الحياة في سن الثانية والعشرين! انتظر حتى تكبر وتعرف شيئاً عن الحياة، الناس، والعالم ـ وبعد ذلك يمكنك كتابة روايتك». (كانوا يعتقدون بأني أريد أن أكتب رواية واحدة فقط). كنت أغضب من هذه الكلمات، وأردت أن يسمع الجميع ردي: نحن لا نكتب الروايات لأننا نفهم الحياة والناس، ولكن لأننا نشعر بفهم روايات أخرى وفهم فن الرواية، ولأننا نرغب في الكتابة بنفس الطريقة.

الآن، وبعد خمسة وثلاثين عاماً، أشعر بتعاطف أكثر تجاه التصورات حسنة النية لأقربائي. في السنوات العشر الأخيرة كتبت روايات لكي أتحدث عن الأسلوب الذي أنظر به إلى الحياة، العالم وكل الأشياء التي تصادفني، والمكان الذي أعيش فيه. في هذا الكتاب، أيضاً، أعطيت الأولوية لتجاربي الخاصة، لكن في كثير من الحالات وصفت وجهة نظري الشخصية عن طريق نصوص وملاحظات معروفة من قبل الآخرين.

ملاحظاتي هنا لا تقتصر على المرحلة التي وصلت لها في تفكيري

الآن. في هذه المحاضرات، لم أتحدث فقط عن الأفكار التي أمتلكها بخصوص فن الرواية أثناء كتابة «متحف البراءة»، لكن تحدثت أيضاً عن التجربة والمعرفة التي اكتسبتها من كل رواياتي السابقة.

«جودت بيك وأبناؤه»، التي بدأت في كتابتها في ١٩٧٤، تبعت وبتحفظ قالب الروايات الواقعية في القرن التاسع عشر من مثل «آل بودنبروك» و«آنا كارنينا». في وقت لاحق، مع شعور واضح من الإثارة، دفعت نفسي لأكون حداثي وتجريبي. روايتي الثانية «البيت الهادئ»، أظهرت فيها تأثيرات تمتد من فوكنر إلى وولف، من مستوى الرواية الفرنسية إلى رواية أمريكا اللاتينية (ما عدا نابوكوف، الذي أنكر تأثره بكتّاب آخرين، أعتقد أن الحديث بشيء من المبالغة عن مثل هذه التأثيرات هو تحرر، وكما في هذه الحالة، تثقيف). من أجل استخدام عبارة قديمة، أنا «وجدت أسلوبي الخاص» بالانفتاح على كتّاب مثل بورخيس وكالفينو. المثال الأول على هذا هو روايتي التاريخية «القلعة البيضاء». في الكتاب الذي تقرؤونه الآن، تحدثت عن مثل هؤلاء الكتّاب على ضوء تجربتي الشخصية. «الكتاب الأسود» هو سيرة ذاتية، مثل روايتي الأولى، لكن في نفس الوقت هي مختلفة تماماً، لأنها الرواية الأولى التي اكتشفتُ فيها أسلوبي الداخلي الحقيقي. قد حدث هذا أثناء كتابة «الكتاب الأسود» حيث بدأت صياغة نظرية الحبكة التي تحدثت عنها هنا. كذلك، طورت أفكاري حول الجوانب البصرية في السرد أثناء كتابتي لرواية «اسمي أحمر». في كل رواياتي، حاولت تحريك مخيّلة القارئ البصرية وحاولت الألتزام بقناعتي في أن الإبداع الروائي يتحقق ـ رغم المثال المضاد المذهل لديستويفسكي ـ من خلال القدرة البصرية. «ثلج» جعلني أفكر في العلاقة بين السياسة والرواية،

بينما «متحف البراءة» طوّر أفكاري حول تصوير الواقع الأجتماعي. عندما يباشر الروائيون في كتاب جديد، نستنتج وفق تجارب متراكمة من كل رواياتنا السابقة، ومن المعرفة التي حصلنا عليها من كل الكتب السابقة أنها تساعدنا وتدعمنا. لكننا أيضاً وحيدون تماماً، تماماً مثلما كتبنا الجملة الأفتتاحية من روايتنا الأولى.

في أكتوبر ٢٠٠٩، وفي طريقي للقاء هومي بابا في نيويورك، كنت أفكر بكتابين يمكن أن يكونا بمثابة نماذج لهذه المحاضرات. الأول كان لفورستر «جوانب الرواية»، كتاب كنت مقتنع بأنه قديم. قد أُسقط من المنهج في أقسام اللغة الإنكليزية في الجامعة، واستبعدوه من برامج الكتابة الإبداعية، حيث يتم التعامل مع الكتابة على إنها حرفة وليست عمل روحي وفلسفي. لكن بعد إعادة قراءة كتاب فورستر، شعرت بأن سمعته يجب أن تُرمم. أما الكتاب الآخر الذي فكرت به كان «نظرية الرواية»، الذي كتبه الفيلسوف والناقد المجري جورج لوكاش في الفترة قبل أن يصبح ماركسياً. بدلاً من الأسهاب في نظرية الرواية، كتابه كان أكثر من مقال فلسفي، أنثروبولوجي، وشعري مدهش حاول معرفة لماذا يمتلك الجنس البشري حاجة روحية إلى مرآة (العُرف عزز المرآة!) مثل الرواية. كنت أريد دائماً كتابة كتاب، أتحدث فيه عن الإبداع الروائي، يتناول نقاشاً عميقاً حول الجنس البشري، وعلى وجه الخصوص، الإنسان المعاصر.

أول كاتب عظيم أدرك أنه يستطيع الحديث عن كل الجنس البشري بينما كان يتحدث عن نفسه، هو بالطبع، ميشيل دي مونتين. بفضل نهجه ـ وأساليب كثيرة أخرى تطورت في الرواية الحديثة، بدأت من

تقنية وجهة نظر متخيّلة في بدايات القرن العشرين ـ عرفنا أخيراً نحن الروائيين، كما أعتقد، أن مهمتنا الأساسية هي الأندماج مع شخصياتنا. في هذا الكتاب، استمددت القوة من التفاؤل المونتيني: تفاؤل يعتمد على الاعتقاد بأني إذا تحدثت بصراحة عن تجربتي الشخصية مع كتابة الروايات، وماذا أفعل عندما أكتب وأقرأ الروايات، بعدها سوف أتحدث عن كل الروائيين وفن الرواية عموماً.

لكن مثلما أن هناك قيود على قدرتنا في الأندماج مع الشخصيات التي لا تشبهنا، وعلى المساحة التي من خلالها تتمكن شخصيات سيرتنا الذاتية من تمثيل كل الجنس البشري، أعرف أن هناك قيد على تفاؤلي ككاتب ـ كاتب واقعي. عندما تحدث كل من فوستر ولوكاش عن أسلوب الرواية، لم يؤكدا حقيقة أن وجهات نظرهما كانت وجهات نظر أوائل الثقافة الأوروبية في القرن العشرين، لأن فن الرواية منذ مئة سنة، كما يعرف الجميع، كان فناً مقتصراً على أوروبا، أو الغرب. في الوقت الحاضر، أصبحت الأنواع الأدبية للرواية تستخدم في جميع أنحاء العالم. الأسلوب الرائع لانتشارها هو موضوع ثابت للمناقشة. حوالي المئة والخمسين عاماً الماضية، قمعت الرواية الأشكال الأدبية التقليدية في كل بلد تظهر فيه، لتصبح الشكل المهيمن، في عملية مشابهة لتأسيس الدول القومية. في الوقت الحاضر، في كل زاوية من العالم، الغالبية العظمى من الذين يرغبون في التعبير عن أنفسهم من خلال الأدب يكتبون الروايات. قبل عامين، ناشري في شنغهاي أخبرني أن الكتّاب الشباب يرسلون له عشرات الآلاف من المخطوطات كل سنة ـ كثيرة جداً بحيث من المستحيل قراءتها جميعاً. أعتقد أن هذه الحالة في كل أنحاء العالم. التواصل عن طريق الأدب، في الغرب كما في أماكن

أخرى، تم في الغالب عن طريق الرواية. ربما لهذا السبب يشعر الروائيون المعاصرون أن قصصهم وشخصياتهم قدراتها محدودة على تمثيل كل البشرية.

كذلك، أنا مدرك من أن تجربتي كروائي تمكنني من الحديث جزئياً عن كل الروائيين. أتمنى أن القارئ سوف يظل يتذكر أن هذا الكتاب كُتب من وجهة نظر كاتب علّم نفسه بنفسه، نشأ في السبعينيات في تركيا، ثقافة مع تقاليد ضعيفة إلى حد ما بخصوص كتابة الروايات وقراءة الكتب، وقرر أن يصبح روائياً بقراءة الكتب في مكتبة والده وأي شيء آخر يقع في يده، أساساً هو يبحث حوله في الظلام. أعتقد أيضاً أن ملاحظاتي عن الأسلوب الذي نتخيّل به الكلمات في مخيّلتنا لم ينطلق من حبي للرسم فقط. أعتقد أنها كشفت سمة أساسية في كتابة الرواية.

عندما كنت في العشرين من عمري ولأول مرة قرأت مقال شيلر، المقال الملهم لهذا الكتاب، كنت أريد أن أصبح روائياً ساذجاً. في ذلك الوقت، في سبعينيات القرن الماضي، كتب أكثر الروائيين الأتراك شهرة وتأثيراً روايات شبه سياسية وشبه شعرية تجري أحداثها في المناطق الريفية والقرى الصغيرة. في تلك الفترة، أصبح الكاتب الساذج الذي تجري أحداث قصته في المدينة، في إسطنبول، يبدو هدفاً من الصعب الوصول إليه. منذ أن ألقيت هذه المحاضرات في جامعة هارفرد، وأنا أُسأل مراراً: «سيد باموك، هل أنت روائي حساس أم ساذج؟» ما أريد أن أؤكده، لنفسي، أن الحالة المثالية هي الحالة التي يكون فيها الروائي ساذجاً وحساساً في الوقت نفسه.

في نهاية عام ٢٠٠٨، في مكتبة بتلر جامعة كولومبيا، قرأت الكثير عن الشخصية الروائية ونظرية الحبكة. كتبت بعد ذلك جزءاً كبيراً من هذه المحاضرات، بالأعتماد على ما تذكرته من كتب ومصادر أخرى. في ٢٠٠٩، عندما توقفت الرحلات في ولاية راجاستان بسبب الأزمة الأقتصادية العالمية، سافرت مع كيران ديساي في سيارة أجرة اجتازت الصحراء ذهبية اللون بين جايسالمر وجودبور. وفي الطريق، وسط حرارة الصحراء، أعدت قراءة مقال شيلر وكنت مليئاً بالتصورات ـ سراب على ما أعتقد ـ حول كتابة هذا الكتاب. كتبت هذه المحاضرات في غوا، في إسطنبول وفينيسيا (عندما دَرسّت هناك في جامعة كافوسكاري)، في اليونان (في منزل مؤجر على الجانب الآخر من جزيرة سبيتسيس)، وفي نيويورك. أخذت المحاضرات شكلها النهائي في مكتبة وايدنر جامعة هارفرد، وفي منزل ستيفان غرينبلات المليء بالكتب في كامبريدج. بالمقارنة مع رواياتي، اتخذ هذا الكتاب شكلاً سهلاً تماماً ـ ربما لأني قررت الحفاظ على نبرة غير رسمية. غالباً، في المطارات، الفنادق، والمقاهي (الشيء الذي لا ينسى في متروبول، في مدينة فلوبير روان، المقهى الذي استخدمه سارتر للقاء دي بوفوار في الثلاثينيات) كنت أمسك مفكرتي، وأُغرق نفسي في الموضوع، بسهولة ويسر أضيف عدداً من السطور في حوالي ساعة. المشكلة الوحيدة التي واجهتها هي الشرط في أن لا تكون مدة كل محاضرة أكثر من خمسين دقيقة. عندما أكتب رواية، وتظهر أفكار وتفاصيل تُثري النص، يمكنني دائماً تطويل الفصل. لكن الوقت المحدد المفروض على المحاضرة دفعني إلى أن أكون ناقداً ومحرراً قاسياً على نفسي.

أود هنا أن أشكر الصديق والمترجم نظيم ديكباش (مترجم هذا

الكتاب إلى اللغة الإنكليزية)، كذلك أشكر كيران ديساي، التي قرأت الترجمة الإنكليزية للكتاب وقدمت نصائح قيّمة، وديفيد دامروش، الذي قرأ كل الكتب في العالم وقدم اقتراحات لا تعد ولا تحصى عززت الحوار، وهومي بابا، الذي أشعرني بحسن ضيافته كما لو أني في بيتي في كامبريدج.

فهرس الأعلام

فهرس الأماكن

فهرس عناوين الكتب

فهرس المقالات

فهرس اللوحات

فهرس القصائد

الفهرس

هذا الكتاب

ماذا يجري في عقلنا عندما نقرأ الروايات؟ كيف نحوّل الكلمات إلى صور ذهنية؟ لماذا نقرأ الروايات؟ من هو القارئ الساذج ومن هو القارئ الحساس؟ ومن جانب آخر، بماذا يفكر الروائي أثناء عملية الكتابة؟ ماذا يعتقد حول القارئ؟ كيف يخطط لروايته؟ كيف يختار محور الرواية، موضوع الرواية، فكرة الرواية وعلى أي أساس؟ ما العلاقة بين المتحف والرواية؟ ما العلاقة بين اللوحة والرواية؟ أيّ أجزاء الرواية حقيقية وأيّها خيالية؟ من هو الروائي الساذج ومن هو الروائي الحساس؟ كل هذه الأسئلة يجيب عليها باموك في هذا الكتاب.


ISBN 978-9933351205

